

20

GRANDE BRETAGNE

ET IRLANDE



VICOMTESSE CROSBIE PAR SIR JOSHUA REYNOLDS.
Collection de Sir Edward Tennant.

ARS = UNA
SPECIES = MILLE

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

G^DE^ BRETAGNE ET IRLANDE

PAR SIR WALTER ARMSTRONG
DIRECTEUR DE LA NATIONAL GALLERY D'IRLANDE





LIBRAIRIE HACHETTE ET CIE
79, Boulevard Saint-Germain, Paris, 1910

CET ouvrage est publié simultanément : en France, par MM. HACHETTE ET CIE ; *en Allemagne, par* M. JULIUS HOFFMANN, *Stuttgart* ; *en Amérique, par* MM. CHARLES SCRIBNER'S SONS, *New-York* ; *en Angleterre, par* M. WILLIAM HEINEMANN, *Londres* ; *en Espagne, par la* LIBRERIA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ, *Madrid* ; *en Italie, par l'*ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, *Bergame.*



NOTE DE L'AUTEUR ET DES ÉDITEURS

L'AUTEUR et les Éditeurs désirent exprimer leur gratitude aux propriétaires d'ouvrages d'art, aux titulaires de droits d'auteur, dont les noms suivent ; c'est grâce à leur obligeance ue beaucoup de gravures, parmi les six cents illustrations de ce vre, peuvent aujourd'hui être mises sous les yeux du lecteur : La Royale Académie des Arts ; Sir William Quiller Orchardson ; ir Francis Seymour Haden ; M. George Salting ; Mrs Secker ; Mrs Joseph ; M. J. C. Alexander ; Mlles Percy ; M. M. H. Spielmann ; M. Reginald Blomfield ; M. E. S. Prior ; M. R. H. Benson ; MM. Hook ; Mrs Charles Furse ; Col. Hutcheson Poë ; C. B. ; M. John Murray : M. C. J. Longman ; le Directeur le la " Cambridge University Press " ; MM. Cassell et Cie ; Thos. Agnew et fils ; Dowdeswell et Dowdeswells ; Sulley et Cie ; P. et D. Colnaghi ; Durlacher Bros. ; la " Fine Art Society " ; et es Directeurs des différentes collections publiques auxquelles de ombreux sujets ont été empruntés, surtout pour ce qui est des eintres et sculpteurs vivants, dont les œuvres sont reproduites ans les derniers chapitres.





IVOIRE SCULPTÉ : L'ANNONCIATION
XIIe SIÈCLE
(Victoria and Albert Museum.)



FIG. 1. — STONEHENGE.
(Cliché Spooner.)

GRANDE-BRETAGNE
ET IRLANDE

CHAPITRE PREMIER

L'ART PRIMITIF DANS LES ILES BRITANNIQUES. — LES IBÈRES. — LES CELTES. — CARACTÈRES DE L'ART CELTIQUE; LEUR PERSISTANCE

LES ILES BRITANNIQUES n'ont pas fourni d'œuvres d'art comparables aux os gravés et sculptés par les chasseurs de rennes du Sud de la France, ou aux peintures des grottes d'Altamira, dans le Nord de l'Espagne. Assurément, les couches de l'âge de pierre nous ont rendu une quantité d'objets, d'armes et d'ustensiles, où paraît du moins ce goût de la symétrie, qui marque le début de toute tendance artistique; mais rien qui trahisse le désir d'imiter, de décorer ou de marier harmonieusement les formes. Le présent manuel concerne uniquement les beaux-arts; nous devons donc commencer notre exposé à une date relativement récente.

La période de la pierre polie est celle des stations lacustres de la Suisse, des dolmens, des menhirs et des cromlechs. Le seul spécimen de cette architecture où l'on puisse reconnaître un caractère d'art, une ambition artistique, si l'on peut dire, est le monument de Stonehenge (fig. 1 à 3). Ce monument ne remonte, semble-t-il, qu'au début de l'âge du bronze (2000-1500 avant J.-C.). Les énormes blocs qui le composent ne sont pas bruts, mais dégrossis, et témoignent, par leur position, d'un sentiment de symétrie et d'une



FIG. 2. — STONEHENGE RESTAURÉ.

subordination des parties à l'ensemble qui attestent déjà une certaine culture intellectuelle.

Après Stonehenge, il faut attendre longtemps avant de trouver un autre monument d'architecture. En Grande - Bretagne, comme dans toute l'Europe occidentale, les seules constructions de pierre élevées pendant plusieurs siècles furent des murs de défense ; toutes les autres constructions, religieuses ou civiles, étaient de bois. L'art de l'âge du bronze doit donc être étudié dans les œuvres de petite dimension qu'il nous a laissées. D'après les auteurs les plus compétents, cet âge a duré, en Grande-Bretagne, de 1500 à 300 environ avant J.-C.

Le bronze est un alliage de neuf parties environ de cuivre et d'une partie d'étain. C'est le bronze qui a été la base matérielle de la civilisation, tant en Europe que dans plusieurs régions de l'Asie et de l'Afrique, pendant une période dont la longueur est différemment estimée. La civilisation de l'ancienne Egypte appartient surtout à l'âge du bronze. Les mines de cuivre de l'isthme de Suez ont été exploitées dès l'an 4000 avant J.-C. Le fer n'est devenu d'un usage courant que vers 1500. En Grèce, le bronze est le métal le plus employé jusque vers l'an 800. L'âge du bronze, dans cette partie de l'Europe qui s'étend comme un éventail du Caucase à la Grande-Bretagne et à l'Ouest de la France, n'a pris fin qu'entre le VIe et le IVe siècle avant J.-C.

Bien qu'il soit presque certain que le berceau de l'industrie du bronze ait été le Caucase, nos idées sur la chronologie des premiers âges sont si incessamment modifiées par de nouvelles découvertes, qu'il est sage de ne rien affirmer. Au premier abord, il semble logique d'admettre que le cuivre et l'étain ont dû, à l'origine, être utilisés dans les pays mêmes qui les produisaient. Il n'est pas déraisonnable de supposer que, partout où l'on a trouvé ces deux métaux en abondance, existait aussi une mise en œuvre qui a correspondu, le moment venu, aux besoins des civilisations locales. En quelque lieu qu'on découvre des objets de bronze, la similitude de leurs formes s'explique plus souvent qu'on ne croit par les propriétés caractéristiques de la matière employée. Notre tendance

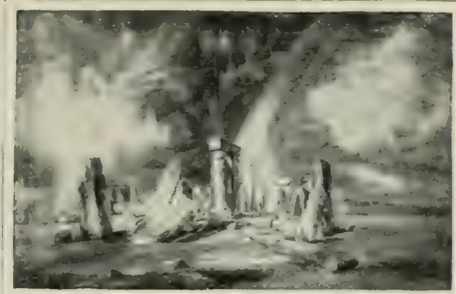


FIG. 3. — STONEHENGE.
(D'après un dessin de Constable.)

à simplifier les origines, à bâtir des théories, nous porte peut-être à négliger outre mesure les forces qui amènent certaines coïncidences dans l'œuvre de l'activité humaine. Aucun chercheur, aucun travailleur ne disconviendra qu'une même idée puisse se manifester à la fois sur plusieurs points, sans qu'on doive l'attribuer nécessairement à la copie servile ou au simple hasard. Cette coïncidence est l'œuvre de quelque force créatrice inconnue, qui résulte elle-même des circonstances du moment. On compare souvent l'expansion d'un art autour de son point d'origine aux ondulations concentriques que l'on obtient en jetant une pierre dans l'eau. On la comparerait plus exactement à ces myriades de petits cercles qu'y fait la pluie. Là où l'averse a le plus de violence, les cercles sont plus denses ; mais partout où tombe une goutte, un anneau se forme, qui vient se combiner avec les autres et concourt, avec eux, à rider la surface de l'eau. Cette image s'appliquerait certainement mieux aux civilisations avancées, où les communications sont faciles et rapides, qu'à celles des temps primitifs ; mais elle n'en reste pas moins vraie pour l'âge du bronze et pour les âges qui l'ont précédé.



FIG. 4.
FIBULE CELTIQUE.
(British Museum.)

En aucun pays du monde, les premiers ouvriers du bronze ne sont parvenus à une plus grande perfection que dans les Iles Britanniques. Les gisements de cuivre et surtout d'étain que ces îles possèdent étaient riches et d'un facile accès. Ils tombèrent, avec la première invasion celtique, sinon plus tôt, entre les mains d'une race qui les exploita remarquablement.

Qui étaient les Celtes ?

Les Celtes (*Celtae*, Κελτοί) étaient une race d'hommes belliqueux, de grande taille, à la peau blanche, aux yeux bleus, aux cheveux blonds tirant sur le roux. Ils furent aussi connus des Grecs et des Romains sous les noms de

Galates (*Galatae*, Γαλάται) et de Gaulois (*Galli*, Γάλλοι), qu'ils attribuèrent, dans le principe, à toutes les populations, de race non ibérique, de l'Ouest de l'Europe et du Nord des Alpes. Ce n'est qu'à partir de Jules César que le nom de Celtes ou de Gaulois fut réservé aux habitants de la seule région comprise entre le Rhin et les Pyrénées.

Les Celtes semblent avoir été originaires des hautes vallées du Danube et du Rhône et du pays qui les sépare. Vers la fin du IVe siècle avant notre ère, ils conquirent le pays des Étrusques du Nord de l'Italie et s'emparèrent de Rome, sous la conduite de Brennus. Cent-dix ans plus tard, tandis qu'une de leurs bandes saccageait les temples de Delphes et colonisait la contrée de l'Asie Mineure qui, de leur nom, s'est appelée la Galatie, une autre se répandait sur la plus grande partie de la France actuelle.

Dans leurs progrès à l'Ouest et au Nord, les Celtes de cette seconde bande refoulèrent en partie les premières populations ibères, en partie aussi se mêlèrent à elles, perdant ainsi, dans une certaine mesure, quelques-uns des traits saillants de leur propre caractère.

Aucune mention de la Celtique ou des Celtes ne nous est parvenue qui soit antérieure à la fin du VIe siècle avant notre ère. Le plus ancien témoignage est celui d'Hécatée de Milet, qui fait de la Celtique une contrée voisine de Marseille et de la Ligurie. Plus tard, Hérodote, Aristote, Platon, Xénophon et d'autres auteurs, s'ils parlent de la Celtique ou des Celtes, ne le font jamais que d'une manière vague. Il faut descendre jusqu'à Polybe, mort vers 123 avant J.-C., pour avoir des renseignements quelque peu détaillés. Il ressort des chapitres XIV et XV du second livre de son *Histoire* que les Celtes de la Haute-Italie y sont venus de la vallée du Danube et plus particulièrement de la contrée qui porta le nom de Norique. Nous savons aussi, par Polybe, que ces Celtes se divisaient primitivement en *Cisalpins* et en *Transalpins*, c'est-à-dire en Celtes du Midi et en



FIG. 5. — MIROIR DE BIRDLIP. COMTÉ DE GLOUCESTER. *(Cliché Dugdale.)*

Celtes du Nord des Alpes. Ceux-là formaient une population d'agriculteurs, vivant dans l'abondance et le luxe ; ceux-ci, à demi nomades, étaient toujours prêts à coloniser n'importe quelle terre que leur épée de fer pouvait conquérir.



Fig. 6. — Bouclier celtique.
(British Museum.)

On admet que les aborigènes de Grande-Bretagne, refoulés ou absorbés par les Celtes, appartenaient à la race ibérique, dont les Basques, les habitants du Sud-Ouest de l'Irlande, les Gallois non celtiques et quelques autres peuplades de l'Europe, de petite taille et de teint brun, seraient les descendants.

L'invasion des Celtes se fit en deux vagues. La première fut celle des *Goidels*, représentés, de nos jours par les Écossais des hautes terres, les Irlandais celtiques et les habitants de l'île de Man. La seconde, plus tardive, qui couvrit la majeure partie de l'Angleterre, amena les *Bretons*. Les Celtes du pays de Galles, les habitants de la Cornouailles et les Bretons proprement dits s'y rattachent. Quelquefois, les deux familles sont distinguées en Celtes P et Celtes Q, d'après une différence des mots équivalents de leur langage qui font emploi de l'une ou de l'autre consonne. Le Gallois, par exemple, se sert du mot *ap*, et le Gaël du mot *mac*, pour dire *fils de*. Une distinction plus profonde résulte de ce fait que les premiers envahisseurs, les Goidels, appartenaient à la civilisation de l'âge du bronze, tandis que leurs successeurs, les Bretons, étaient déjà parvenus à l'âge du fer.



Fig. 7. — Collier d'or de Limavady.
(Musée de Dublin.)

L'art britannique, à l'époque du bronze, se manifeste par la forme élégante des objets utiles. Les épées, les lances, les boucliers, les casques, les colliers, les bracelets, les fibules (fig. 4), les vases, sont ornés de combinaisons fort ingénieuses, qui approchent de la perfection. Nos artistes modernes ont remis en honneur, pendant ces vingt dernières années, les principes d'art de l'âge du bronze. Même avec les ressources de notre civilisation, leurs œuvres ne

dépassent point celles des Celtes. Le *torques* d'or du Musée britannique est un exemple du bel art celtique. On pourrait en citer beaucoup d'autres dans les musées du Royaume-Uni. Mais il est remarquable que leurs ornements, qu'ils soient gravés ou repoussés, ne reproduisent jamais d'êtres vivants. M. Salomon Reinach a dit à ce sujet : " C'est toujours et exclusivement l'ornement linéaire qui prévaut, comme si quelque loi religieuse, quelque crainte de maléfices magiques avait interdit de représenter des hommes ou des animaux. " Il est en effet fort possible que l'immuabilité de la forme d'art des Celtes n'ait pas tenu à d'autres causes ; que le Celte n'ait pas eu besoin, pour progresser, des idées venues de dehors. On ne peut oublier l'influence considérable qu'a exercée l'interdiction de nature religieuse, désignée, aujourd'hui, par le mot *tabou*, sur l'art des Sarrasins. Cependant, peut-être aussi faut-il tenir un certain compte d'une qualité qui semble inhérente à la race celtique, et qu'elle a possédée depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.



FIG. 8. — COLLIER DE BRONZE DE WRAXALL. *(Musée de Bristol.)*

L'élément constitutif le plus simple de l'art celtique est la ligne : c'est sur elle que tout se fonde ; c'est de la ligne que le Gaulois fait la base même de ses conceptions. Lui seul, parmi les races européennes, a su développer la valeur expressive de la ligne, dans toutes ses combinaisons, et quelquefois sans recourir à d'autres moyens, pour produire le beau. En peinture, le sens de la ligne conduit d'ailleurs aux qualités que nous appelons le dessin, la composition, le rythme ; en sculpture, la ligne devient la condition de toute harmonie ; en architecture, son rôle est peut-être encore plus capital. On ne peut donc pas s'attendre à ce qu'une race douée d'une pareille tendance vers la création linéaire ait pu trouver beaucoup d'intérêt à l'imitation des formes naturelles, avant une période relativement récente de son histoire. Les simples aspects de la ligne et leurs combinaisons, qui peuvent être si éloignées de la simplicité, auraient été épuisés avant que l'artiste celte, en cela tout différent du chasseur de rennes, éprouvât le besoin de compliquer sa tâche par des imitations réalistes d'objets extérieurs. En un mot, c'est par le sens de la ligne et de tous ses dérivés que l'esprit de l'art celtique peut être suivi à travers les siècles ; c'est grâce à lui que l'architecture, la sculpture,

la peinture et jusqu'à la littérature des Celtes se classent à part parmi celles des autres peuples, y comprises celles des Grecs, dont elles se rapprochent le plus.

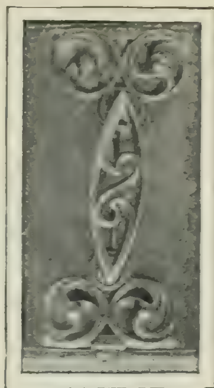


Fig. 9. — Anse de vase antique. *(Mayer Museum, Liverpool.)*

Dans les Iles Britanniques comme en France, les traces de l'art celtique à l'âge du bronze sont des pierres sculptées, des débris provenant de lieux habités, quelques trésors et des objets perdus par leurs possesseurs ou rencontrés dans des sépultures. Leur décoration linéaire est faite de chevrons, de triangles, de zigzags, de zones pointillées, de cercles concentriques et d'autres combinaisons tout aussi ingénieuses. L'Irlande ayant fourni les meilleurs exemples de l'art celtique, on a cru pouvoir en conclure que certaines de ces combinaisons y prirent naissance. L'hypothèse est mal fondée, car on a découvert, en d'autres lieux, des exemples plus anciens des mêmes formes. Les plus belles pierres sculptées des *tumulus* sont celles de New-Grange, près de Drogheda, et de Sliath-na-Calliaghe, près de Oldcastle, dans le comté de Meath, en Irlande. Le motif dominant de leurs gravures est la spirale. Elle se complique, à New-Grange, de lignes diagonales, de chevrons et de points ronds ; à Sliath-na-Calliaghe, de roues et de dessins en forme d'étoiles. Il n'est pas impossible que la décoration de ces tumulus résulte d'un mélange de sang et d'idées entre les conquérants celtes de l'âge du bronze et les Ibères néolithiques parmi lesquels ils s'établirent.

La spirale ne se rencontre pas sur les menus objets de l'âge du bronze trouvés dans les Iles Britanniques. On la croit originaire de Mycènes, d'où elle serait arrivée en Écosse, dans le Nord de l'Angleterre et en Irlande, par le Nord-Est de l'Europe et la Scandinavie. C'est toutefois un moyen si naturel d'orner une surface qu'il ne faut pas attacher plus d'importance qu'elle n'en mérite à la théorie de sa filiation. Les Maoris ont fait un grand usage de la spirale ; on ne peut pas dire qu'ils la tenaient des Mycéniens.



Fig. 10. — Disque celtique. *(British Museum.)*



FIG. II. — HIGH CROSS A MONASTERBOICE. *(Irlande.)*

Comme nous l'avons vu plus haut, la civilisation de l'âge du fer fut apportée probablement, dans les Iles Britanniques, par les Celtes bretons, au IIIe siècle avant notre ère. On la connaît également par des objets perdus ou recueillis dans des sépultures.

A l'âge du fer, les coutumes funéraires n'étaient point celles de l'âge du bronze. Les progrès de la civilisation avaient déjà commencé à les modifier. Parmi toutes les tombes de l'âge du fer, les plus anciennes sont probablement les tertres artificiels, ou *mounds*, des dunes du comté de York, près d'Arras. On trouva dans un de ces mounds un squelette de femme, des grains de verre, deux bracelets, des anneaux en or et en ambre et une paire de petites pinces. Un autre contenait le corps d'un homme couché sur le dos, avec les débris de son char, les squelettes de deux chevaux complètement harnachés et ceux de deux sangliers. D'un troisième mound, on retira les os d'un guerrier et les débris d'un bouclier, d'un char et du harnachement de deux chevaux, ainsi que les défenses d'un sanglier.

Le savant Greenwell, dont les explorations ont contribué si puissamment à faire connaître l'âge du fer, en Grande-Bretagne, a trouvé dans une tombe, près d'Arras, un squelette de femme joint aux squelettes de deux sangliers. Cette même tombe contenait, de plus, un miroir en fer et les débris d'un char. D'une manière générale, d'ailleurs, les sépultures de l'âge du fer contiennent presque toujours des ossements de sanglier.

De toutes ces découvertes, celle que l'on fit en 1879, dans les collines de Cotswold, à 7 milles environ de Gloucester, est peut-être la plus précieuse pour l'étude de l'art à l'âge du fer. En réparant une route, près de Birdlip, les ouvriers mirent au jour deux squelettes d'homme et un squelette de femme, contenus dans des tombeaux construits avec de larges dalles peu épaisses, disposées en forme de cercueil. Au squelette de femme étaient joints une coupe de bronze, une fibule en argent plaqué d'or, un collier de perles, un bracelet creux en bronze, un bout de clef, un manche de couteau en bronze décoré d'une tête d'animal cornu, et le beau miroir de

bronze qui est ici représenté (fig. 5). Il serait difficile de montrer un objet d'art d'usage domestique d'une exécution plus parfaite que celle de ce miroir. Quoique moins importantes, des découvertes analogues ont eu lieu dans les comtés de Derby, de Stafford, de Devon, dans la Cornouailles et, à l'Est, dans le comté de Kent. Mais le nombre des tombes qui remontent à l'âge primitif du fer ou du dernier âge celtique est relativement peu élevé, en comparaison de celles des âges du bronze et de la pierre, ce qui semble indiquer qu'il ne s'est écoulé qu'une courte période entre l'introduction du fer par les Celtes bretons et la première apparition des Romains. Une importante série de découvertes fut faite, en 1886, près de Aylesford, dans le comté de Kent. Ce sont de nombreuses urnes et des objets qui démontrent l'existence d'une parenté étroite entre l'art de la Bretagne au commencement de l'âge du fer et celui de la période correspondante du Continent. C'est aussi la preuve que les rapports entre la Bretagne et la partie occidentale de l'Europe, dans les temps pré-romains, furent beaucoup plus fréquents qu'on ne l'a cru tout d'abord. D'autre part, les restes trouvés sur des emplacements de lieux habités font supposer que les derniers habitants celtiques pratiquèrent les arts de la paix. On a bien rencontré quelques fourreaux d'armes, mais surtout des outils, des objets personnels ou domestiques, de la poterie et des monnaies.



FIG. 12. — ORATOIRE DE GALLERUS.
(Comté de Kerry.)



FIG. 13. — PORTE A MAGHERA.
(Irlande.)

La plus ancienne monnaie britannique est de l'âge du fer ; elle doit dater de l'an 200 à l'an 150 environ avant notre ère. On croit que son usage a été limité à la partie de l'Angleterre qui est

au Sud de la Tyne et à l'Est de la Severn. Le bouclier le plus remarquable a été trouvé dans la Tamise, à Battersea ; il est conservé au British Museum (fig. 6). D'autres œuvres de haute valeur sont le poignard avec manche et fourreau de bronze, rencontré dans la Witham, près de Lincoln, et les casques d'Abbotsford et du British Museum. Le premier de ces casques a été découvert à Torrs, dans le comté de Kircudbright ; le second a été retiré de la Tamise. Les trouvailles de harnachements, faites dans les Iles Britanniques, sont fort nombreuses. Le British Museum et les Musées d'Édimbourg et de Dublin possèdent quatre mors de bride d'une très grande richesse. Des objets personnels, les plus précieux, pour l'étude de l'art celtique, sont les torques ou colliers, les bracelets et les fibules. A cet égard, les musées britanniques sont tout particulièrement favorisés. Outre le torques d'or du Musée de Dublin (fig. 7), dont la beauté l'emporte sur tous les autres, on peut encore citer le collier de bronze de Wraxall (fig. 8), au Musée de Bristol, et celui du Lochar Moss, au British Museum. Un bracelet particulièrement soigné est à Altyre ; on l'a trouvé dans le voisinage de Forres. Les belles fibules ne se comptent plus. La décoration des objets d'usage domestique a le même caractère que celle des bijoux dont nous venons de parler (fig. 9) ; il n'y a pas lieu de nous y arrêter. Mais une forme de l'art celtique que l'on ne peut passer sous silence est l'émaillure. Les Celtes, avant l'arrivée des Romains, la portèrent à un haut degré de perfection. Auguste Franks a donné le nom d'*opus britannicum* aux émaux des Celtes britanniques. Il les considère comme les plus anciens de toute l'Europe occidentale. Ce sont les émailleurs celtes, et non point, comme on l'a cru, les enlumineurs irlandais du VII[e] siècle qui ont inventé la spirale divergente. Un fait digne de remarque est le caractère invariable des œuvres celtiques. L'ouvrier celte, comme nous l'avons dit, est toujours et exclusivement *linéariste*. La forme de ses œuvres ne dépend plus ensuite que de son imagination et de la nature de

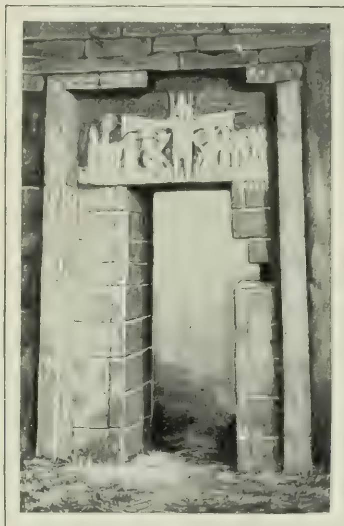


Fig. 14. — Porte a Kilcroney. *(Irlande.)*

la matière qu'il emploie. On peut dire du Celte qu'il a été synthétique plutôt qu'analytique. Son désir a été de créer et non d'apprendre, de produire et non de reproduire.

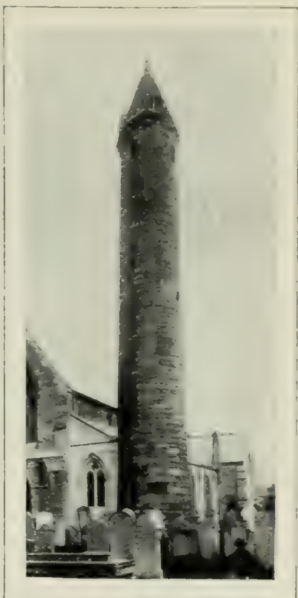


FIG. 15. — TOUR DE BRÉCHIN.

L'art des Celtes se perdit, en Grande-Bretagne, sous le poids de la conquête romaine. Mais il se maintint en Irlande, où il accumula des œuvres qui ont fait de cette île la plus riche de tous les pays en souvenirs celtiques. Pour la période préchrétienne, l'art des Celtes d'Irlande n'a rien qui le distingue de celui des Celtes d'Angleterre. Il serait superflu de nous y arrêter. Nous constaterons seulement que sa durée plus longue lui a donné une hardiesse plus grande que partout ailleurs. Un disque en bronze du British Museum (fig. 10), une foule d'objets du Musée de Dublin en fournissent des exemples. Le christianisme fit son apparition, dans les Iles, vers la fin du IVe siècle ou au commencement du Ve. De la Gaule occidentale, il se répandit dans la Cornouailles, le pays de Galles et l'extrémité Sud-Ouest de l'Écosse. Entré en Irlande, par le comté de Wigtown, vers l'an 430 de notre ère, il y prospéra remarquablement. Au bout de très peu de générations, Iona, à l'Ouest de l'Écosse, et Lindisfarne, à l'Est de l'Angleterre, eurent des églises créées par des missionnaires irlandais. Toutefois, la religion nouvelle mit du temps pour réaliser une forme d'art que l'on puisse dire chrétienne. Elle n'y parvint d'ailleurs que par l'évolution de l'art païen. L'art irlandais de la décoration y a gagné de conserver, jusqu'au XIIIe siècle, une homogénéité qui n'existe nulle autre part au même degré.

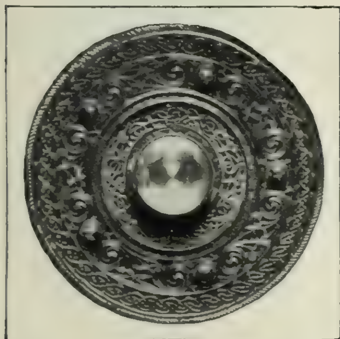


FIG. 16. — PIED DE CALICE D'ARDAGH.
(Musée de Dublin.)

Les chrétiens celtiques de l'Irlande ont excellé dans la taille de la pierre, l'architecture, le travail sur métal, l'écriture et l'enluminure des manuscrits. Les *high crosses* (hautes croix), dont il existe

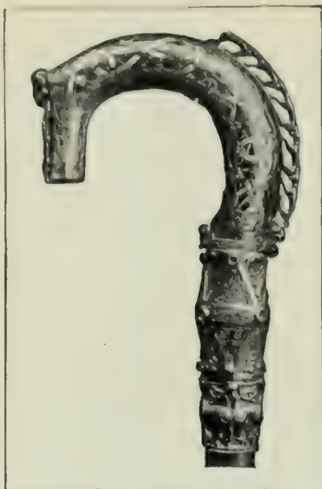


Fig. 17. — Crosse.
(Musée de Dublin.)

de fort beaux spécimens à Monasterboice (fig. 11), Clonmacnoise, Durrow et Tuam, sont les plus importantes des œuvres de pierre sorties de leurs mains. Leur art, autant du moins que le permettait la différence de matière employée, correspond à celui des œuvres sur métal. Leur décoration est purement celtique. La ligne en est toujours la base, avec la recherche des combinaisons qu'elle peut produire. On y trouve bien des figures animées ; les croix de Muirdach et de Monasterboice en sont même très abondamment pourvues. Mais ces figures, purement ornementales, ne sont jamais que le complément des panneaux décoratifs. En architecture, le Celte irlandais n'innove rien. Les qualités dont il fait preuve sont toujours les mêmes. Ce qu'il construit n'est nullement ambitieux, mais parfaitement approprié au but qu'il se propose. Les plus anciens travaux, dans cet art, sont les forts, ou *duns*, que l'on trouve en nombre considérable dans les comtés de Kerry, de Galway, de Mayo, de Sligo, de Donégal et d'Antrim. Ce sont des enceintes dont la maçonnerie en pierres sèches est souvent d'une perfection achevée. Elles contiennent des chambres dans l'épaisseur de leurs murailles et enclosent des huttes de petites dimensions, qui rappellent, par leur forme, les ruches d'abeilles et les nacelles. Les premiers monastères sont peu vastes. Celui de Skellig Michael, construit sur un rocher, dans l'Atlantique, à 12 milles du littoral de Kerry, mérite plus particulièrement d'être cité. Il occupe, à 213 mètres au-dessus du niveau des eaux, un plateau de 55 mètres de long sur 30 mètres de large, où l'on accède par plusieurs centaines de marches taillées dans le roc.

Les premiers oratoires isolés tiennent

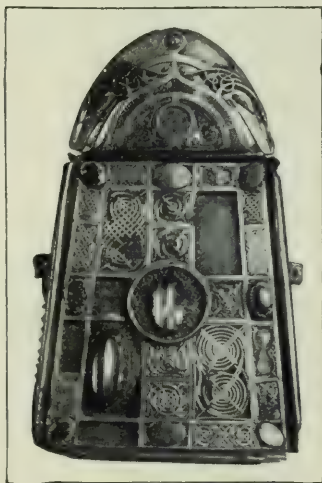


Fig. 18. — Châsse de la cloche de Saint Patrick
(Musée de Dublin.)

aussi des *duns*. Nous donnons ici celui de Gallerus (fig. 12), situé sur la côte Nord de la baie de Dingle, dans le comté de Kerry. L'état extraordinaire de sa conservation en fait le plus bel exemple de cet art.



Fig. 19. — Figures sur la châsse de Saint-Magwe.

Entre le VIe siècle et le VIIIe, on cesse de recourir à des maçonneries cyclopéennes. Peu à peu, la pierre et le mortier deviennent d'usage courant. Mais, durant cette période, où les constructions gagnent en harmonie, l'esthétique n'apparaît que dans la forme des portes et le percement de quelques fenêtres (fig. 13 et 14). A la période primitive de l'architecture irlandaise, se rattachent les tours rondes, en pierres non équarries, avec joints remplis de mortier grossier, dont la destination est encore mystérieuse, et qui sont moins exclusivement irlandaises qu'on ne croit. Essayer d'éclaircir cette destination serait sortir des limites de ce manuel. Tout au plus pouvons-nous dire que l'opinion qui nous paraît la plus fondée considère ces tours comme des refuges contre les attaques des pirates scandinaves. Au commencement du dernier siècle, les restes de cent dix-huit monuments de cette sorte existaient encore en Irlande. L'Angleterre et l'Écosse en ont vingt-deux. La tour la plus connue, en dehors des tours irlandaises, est en Écosse, celle de Bréchin (fig. 15).



Fig. 20. — Croix de Cong. *(Musée de Dublin.)*

Les œuvres sur métal produites par les chrétiens irlandais l'emportent en richesse sur celles des temps antérieurs (fig. 16, 17, 18 et 19). Leur décoration se complète par des motifs importés. Mais jusqu'à la croix de Cong (fig. 20), où l'on peut voir l'expression suprême de l'art celtique, le caractère original ne change pas. La même remarque doit

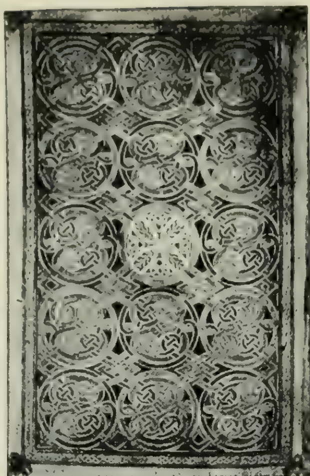


FIG. 21. — ORNEMENTS DU LIVRE DE DURROW. *(Trinity College, Dublin.)* *(Cliché Lawrence.)*

être faite pour les manuscrits avec enluminures, dont aucun ne remonte à une date plus ancienne que l'an 650 de notre ère. Le " livre de Kells ", qui est le plus célèbre de tous, se distingue autant par les conceptions de son dessinateur que par l'habileté surprenante dont il a fait preuve. Malgré tout, les motifs qu'il contient résument ce que l'art celtique a accompli jusqu'à cette époque, plutôt qu'ils ne témoignent d'un véritable progrès. Il est vrai que la vie s'y manifeste ; mais les formes des objets naturels y sont tellement conventionnelles qu'elles finissent par ne plus constituer que des motifs linéaires, comme tout le reste. Deux autres manuscrits, le " livre de Durrow " (fig. 21) et le " livre d'Armagh ", sont d'un goût plus sobre. Le second, qui est aussi le plus beau, remonte aux environs de l'année 840.

BIBLIOGRAPHIE. — J. Anderson, *Scotland in Pagan and Early Christian Times.* — Alexandre Bertrand et Salomon Reinach, *Les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube,* 1894. — Cartailhac et Breuil, *Altamira* (dans l'*Anthropologie,* 1904, p. 625). — M. Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa,* 1898. — O. Montelius, *Chronologie der aeltesten Bronzezeit,* 1900. — Charles H. Read, *Guide to the Antiquities of the Bronze Age in the British Museum,* 1904. — Salomon Reinach, *Apollo,* 4e édit., 1907. — J. Romilly Allen, *Celtic Art in Pagan and Christian Times,* 1904 ; *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland* ; *Early Christian Monuments in Scotland* ; *Celtic Illuminative Art* (reproductions). — Reginald A. Smith et Charles H. Read, *Guide to the Antiquities of the Early Iron Age in the British Museum,* 1904. — Margaret Stokes, *Early Christian Art in Ireland,* 1837 (vieilli ; ne le consulter qu'avec prudence). — Westwood, *Palæographia Pictorica sacra* ; *Miniatures of the Anglo-Saxon and Irish mss.*





FIG. 22. — CHRIST CHURCH, CATHÉDRALE D'OXFORD.

CHAPITRE II

L'ART ANGLO-SAXON

L'INFLUENCE des envahisseurs romains sur l'art britannique a été si faible qu'il serait inutile de nous y arrêter. Cet art peut être divisé en art celtique, art anglo-saxon et art anglo-normand. Nous venons de voir l'un; il nous reste à parler des deux autres.

L'art anglo-saxon, qui se développa en Angleterre parallèlement à l'art celtique de l'Irlande, ne nous est guère connu que par des restes d'édifices. On a cru que les Saxons ne construisirent qu'en bois, que leur architecture en pierre était tout élémentaire et négligeable. Des travaux récents ont modifié cette opinion. Telles constructions réputées romano-britanniques ou normandes se sont révélées comme saxonnes. De plus en plus, les caractères particuliers de l'architecture saxonne sont devenus manifestes. L'architecture anglo-normande lui doit peut-être plus qu'on ne suppose.

Les monuments de l'architecture saxonne sont surtout des églises. Mais, contrairement à ce qui se produisit en France, où la cité romaine a survécu dans le diocèse, ces églises furent de préférence placées à l'écart des centres de population les plus importants, comme à Crediton, Ramsbury, Saint-Germans, Wells et



Fig. 23. — Église de Greenstead. *(Comté d'Essex.)*

Lichfield. Cette remarque que l'organisation ecclésiastique fut, en Angleterre, entièrement distincte des cités romaines a, du reste, déjà été faite par M. Baldwin Brown. Elle peut fournir un argument de plus pour considérer les œuvres saxonnes comme un nouveau point de départ dans l'histoire de l'art britannique.

Les premiers Saxons détruisirent le christianisme romano-britannique partout où ils s'implantèrent. L'Ouest et le Nord, où il entra en contact plus intime qu'auparavant avec le christianisme celtique de la Cornouailles, de l'Irlande et de l'Écosse, en recueillirent les débris. Son organisation n'en devint que plus solide, loin de la tache d'ombre qu'avait produite l'invasion. Vers la fin du VIe siècle, les Saxons eux-mêmes se firent chrétiens. Ils eurent à leur tour des églises, dont les fondations nous restent seules et qu'ils construisirent en s'inspirant de l'architecture romaine. A Silchester, on a trouvé les traces des fondations d'un petit édifice en forme de basilique, qui fut sans doute une église saxonne. Mais l'art des Saxons ne tarda pas à se former en se dégageant de toute tradition locale. Le cadre de ce manuel ne nous permet pas d'en détailler les différentes phases. Il nous suffira d'en exposer les grandes lignes et de citer les œuvres les plus importantes que cet art nous a laissées.

Le Saxon différait du Celte par un moindre goût. Il n'avait que fort peu le sentiment de l'harmonie ; son esthétique était rudimentaire. Le Celte jouait avec la ligne ; il fut un grand artiste linéaire dès les temps les plus reculés. Le Saxon ne possédait point les mêmes qualités. L'ingéniosité lui faisait défaut. Tandis que le Celte avait le talent d'économiser les matériaux, de ne concentrer la puissance que là où elle est nécessaire,



Fig. 24. — Église de Barton-on-Humber.

le Saxon restait insensible au jeu de forces qui se manifeste dans toute construction. Il se contentait de faire tenir debout ses édifices. Le charme de ses œuvres n'apparaît que dans les détails.



FIG. 25. — TOUR DE L'ÉGLISE D'EARLS BARTON. *(Comté de Northampton.)*

On a dit que les Saxons construisirent en pierre comme ils l'avaient fait en bois. Cette théorie n'est plus soutenable. Que les Saxons aient fait, à l'origine, un large emploi du bois, dans un pays où il est très abondant, je ne saurais y contredire. Mais il ne faut pas oublier que l'on bâtissait en pierre depuis fort longtemps, quand les Saxons vinrent dans les Iles Britanniques. Les constructions saxonnes, que l'on cite habituellement comme dérivant d'édifices en bois, ne sont pas du reste les plus anciennes ; quelques-unes, comme les tours de Earls Barton (fig. 25) et de Barnack, dans le comté de Northampton, et la tour de Barton-on-Humber (fig. 24), dans le comté de Lincoln, sont, au contraire, de date relativement récente. Que ces tours elles-mêmes soient inspirées de formes où le bois entrait pour une bonne part, cela ne paraît point douteux. Mais les constructions qui les accompagnent n'offrent pas la moindre trace d'un tel mélange. Il est même assez curieux de constater que l'église de Greenstead (fig. 23), dans le comté d'Essex, où se voient les seuls restes que nous possédions d'une construction en bois de l'époque saxonne, n'est pas un édifice mixte. Elle est



FIG. 26. — CRYPTE SAXONNE, A REPTON.



FIG. 27. — TOUR DE SAINT-BENET, A CAMBRIDGE.



Fig. 28. — Fonts de l'Église Saint-Martin, a Canterbury.

faite entièrement de troncs de chêne fendus, juxtaposés verticalement sur une semelle de même bois : l'église de Greenstead a l'apparence d'un blockhaus (fig. 23).

Si, dans le principe, l'art saxon s'inspira de l'art romain ou de la tradition celtique, peu de temps lui suffit pour s'en dégager. Graduellement, les Saxons se firent un style, dont ils empruntèrent les éléments soit à des traditions germaniques, soit à ce qu'ils savaient des constructions romaines. Ils le perfectionnèrent si bien, qu'à la fin de leur domination, dont la durée a été de près de cinq siècles, on n'arrive presque pas à distinguer leurs œuvres des premiers travaux faits par les Normands. La chronologie des églises saxonnes devient, par cela même, fort difficile. M. Baldwin Brown a tenté de l'établir : on a de lui une liste, qui pourrait être discutée, de 173 églises avec traces de constructions saxonnes. Il les répartit en cinq périodes ; pour le but que nous nous proposons, deux seulement sont nécessaires. La plus ancienne se distingue par la modestie du plan et la monotonie des murs. Les églises qui datent de cette période, où la forme romaine prédomine, sont comparables à des boîtes. Leurs architectes se sont servis fréquemment, pour l'ornement, de débris empruntés à des constructions romano-britanniques. La seconde période est caractérisée par un effort marqué vers l'élégance. L'alternance des pleins et des vides gagne en harmonie. Les proportions relatives de la hauteur et de la largeur sont mieux observées. Par contre, la solidité devient moindre. Les faibles restes de l'église saxonne à l'abbaye de Westminster, les piliers de la crypte de Repton (fig. 26), la partie supérieure de la tour de Saint-Benet à Cambridge (fig. 27), témoignent surtout de ce raffinement, où l'on peut trouver le premier indice d'une qualité particulière à l'art national.



Fig. 29. — Église Saint-Martin, a Canterbury.



FIG. 30. — ÉGLISE DE BRIXWORTH.

Une des églises primitives les plus nettement saxonnes est celle de Saint-Pancras, à Canterbury, dont on vient de retrouver les fondations. Autant que l'on en puisse juger, cette église se composait d'une nef allongée de 14 mètres environ sur 8 m. 75, et de deux porches, l'un à l'Ouest, l'autre au Sud. Une abside semi-circulaire s'ouvrait peut-être vers l'Est ; quelques pans de mur paraissent s'y rapporter. Une autre église de Canterbury, celle de Saint-Martin (fig. 28 et 29), que Brown appelle l'église paroissiale la plus célèbre de toute l'Angleterre, offre aussi des restes fort intéressants. On y remarque un très grand sanctuaire saxon, qui se termine en carré, une nef en partie saxonne et une tour occidentale plus récente. Aussi bien à Saint-Pancras qu'à Saint-Martin, la technique est surtout romaine; la brique remployée y joue un grand rôle.

On peut encore citer, parmi d'autres églises de la première période saxonne, celles de Stone, près de Faversham, et de Corbridge, dans le Northumberland ; d'Escomb, de Jarrow et de Monkwearmouth, dans le comté de Durham.

Les restes de Lyminge, de Rochester et de Reculver dans le comté de Kent, les cryptes de Ripon et d'Hexham, et l'église de Brixworth dans le comté de Northampton s'y rattachent aussi.



FIG. 31. — ÉGLISE DE BRANSTON.
(Comté de Lincoln.)

Bien que très remaniée, notamment par la suppression de ses bas côtés et l'ouverture de nombreuses fenêtres, l'église de Brixworth (fig. 30) est même doublement intéressante : par sa masse d'abord, ensuite par ses accroissements successifs. Sa construction,



Fig. 32. — Entrée de tour, a Market Overton.

par le supérieur de l'abbaye de Péterborough, date du dernier quart du VIIe siècle. On y trouve, en grande quantité, des briques romaines remployées. Brixworth se composait, à l'origine, d'un sanctuaire absidal, qui s'ouvrait dans un chœur carré de 9 m. 75 de côté, communiquant à son tour, par un arc d'environ 9 mètres d'ouverture, avec une nef de 18 mètres de long sur 9 m. 75 de large. Vers l'Ouest, on ajouta plus tard, mais encore peut-être à l'époque saxonne, une tour carrée flanquée d'une tourelle, qui s'élève jusqu'au niveau du toit de l'église et contient un large escalier tournant.

Les monuments de la seconde période saxonne, depuis l'an 800 environ jusqu'à la conquête normande, sont tellement nombreux qu'il est impossible d'en donner la liste dans ce manuel. Ils se classent, sous le rapport chronologique, entre les églises d'Avebury (comté de Wilts), de Bishopstone (comté de Sussex), de Bardsey (comté de York) et de Lydd (comté de Kent) ; celles de Bradford-on-Avon (comté de Wilts) (fig. 37), de Barton-on-Humber (comté de Lincoln) (fig. 24), d'Earls-Barton (fig. 25) et de Barnack (comté de Northampton), et l'église de Branston (comté de Lincoln) (fig. 31), dans laquelle l'art normand et l'art saxon sont combinés de la manière la plus étroite (fig. 32, 33, 34, 35 et 36).

Les églises de Earls Barton (fig. 25), de Barnack et de Barton-on-Humber (fig. 24), sont celles qui offrent les meilleurs exemples de bandes de pierre décoratives, où l'on a voulu trouver l'influence des constructions en bois sur l'architecture des Saxons. Il est bien possible, en effet, que cette invention peu heureuse, qui ne serait jamais venue à l'idée d'un peuple celtique, leur soit due ; mais elle n'a que de lointains rapports avec le développement de leur art, du reste déjà parvenu vers sa fin, lorsque ces églises furent



Fig. 33. — Église du Chateau de Douvres.

bâties. A Bradford-on-Avon (fig. 37), la décoration des murailles vaut beaucoup mieux. Une arcature légère, ayant presque l'apparence d'un triforium, y fait le tour de l'église, soutenue par des pilastres plats, sans chapiteaux ni soubassements, qui partagent la paroi en panneaux bien proportionnés.



Fig. 34. — Entrée de la tour de la petite église de Saxham.

L'église d'Oxford (fig. 22), dont la connexité avec l'architecture pré-normande ne fait pas de doute, est encore plus intéressante à étudier. Due à Ethelred l'Irrésolu, à la suite d'un vœu qu'il avait fait après le massacre des Danois, en 1002, cette église fut à l'origine une reconstruction de celle de Saint-Frideswide. Quelques archéologues, dont l'opinion pourrait être fondée, pensent qu'une partie de l'œuvre d'Ethelred existe encore dans Christ Church. Et comme les fondations de l'abside de l'église primitive de Saint-Frideswide ont été retrouvées depuis peu, au nord du chœur actuel, ils supposent qu'Ethelred respecta l'autel qu'avaient construit ses devanciers. Sa propre église aurait été bâtie plus au Sud. L'arcade et les murailles du chœur actuel, certaines parties de la nef et des transepts de Christ Church seraient saxonnes, mais fortement dénaturées par des additions postérieures.



Fig. 35. — Église de Clapham.
(Comté de Bedford.)



Fig. 36. — Église de Saint-Regulus, a Saint-Andrew.

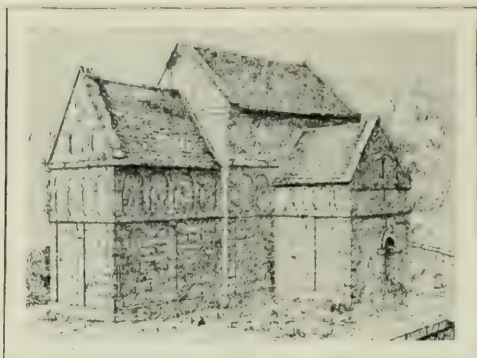


Fig. 37. — Église Saxonne, a Bradford-on-Avon.

La question est beaucoup trop technique pour être discutée ici.

BIBLIOGRAPHIE. — G. Baldwin Brown, *The Arts in Early England*, t. I : *The Life of Saxon England in its Relation to the Arts* ; t. II : *Ecclesiastical Architecture in England from the Conversion of the Saxons to the Norman Conquest*, 1903. — *Bell's Series of Handbooks to the English Cathedrals.* — J. Fergusson, *History of Architecture*, t. II, 1874. — J. Park Harrisson, *The pre-Norman date of the Design and some of the Stonework of Oxford Cathedral* ; *Discovery of the Remains of three Apses at Oxford Cathedral* ; *A pre-Norman Window in Oxford*, 1874. — King, *Handbooks to the English Cathedrals.* — R. Brown, *Notes on the Earlier History of Barton-on-Humber.* — Sir G. Scott, *Lectures on the Rise and Development of Medioeval Architecture*, 2 vol., 1879. — T. Hudson Turner, *Some account of Domestic Architecture in England from the Conquest to the End of the Thirteenth Century*, 1877.





FIG. 38. — SAINT BARTHOLOMEW-LE-GRAND, A LONDRES.
(En partie restaurée.)

CHAPITRE III

ARCHITECTURE ANGLO-NORMANDE

NOUS n'avons pas à rechercher dans quelle mesure le style normand proprement dit fut l'œuvre des Scandinaves. Il nous suffit de constater qu'il fut élaboré en Neustrie, par des conquérants Norses mêlés à des Celtes. Leur architecture et celle des Saxons eurent plus de points communs qu'on ne l'a cru d'ordinaire. Beaucoup de constructions saxonnes ne sont, en fait, que des ébauches de formes normandes. L'église de Branston, déjà citée, est de ce nombre. Au XIe siècle, et longtemps après, un bras de mer n'était pas une barrière entre deux peuples. A une époque où les routes étaient rares, où de précaires moyens de locomotion constituaient un luxe, les eaux rendirent possibles des relations que l'on ne pouvait avoir sur terre à d'aussi grandes distances. Dans la pratique, la Normandie était moins éloignée de l'Angleterre que de Paris. Les Normands eurent plus de rapports avec les Anglais qu'avec les Français. Même de nos jours, l'analogie est frappante entre certaines coutumes des deux côtés de la Manche. Il est, par suite, nécessaire, quand on étudie le style anglo-normand, qui correspond, en France, au style roman, de tenir compte de l'influence permanente d'un pays sur l'autre, des derniers constructeurs saxons déjà raffinés sur les Normands plus jeunes, de ceux-ci plus vigoureux sur ceux-là plus



FIG. 39. — LE ROCHER DE CASHEL.

élégants. On peut ajouter que chaque race y vit pareillement, comme l'a dit Mathieu Paris, un *novum genus compositionis* sorti de sa pensée.

Le style anglo-normand tire en grande partie sa stabilité de l'épaisseur même et du poids des murs. Il fait usage de l'arc en demi-cercle et en segments de cercle, d'où découleront l'économie des matériaux et l'allongement des ouvertures que pratiquèrent, avec tant d'habileté, les architectes du XIIIe siècle. Il subdivise les archivoltes et proportionne le nombre des colonnes de support à celui des voussures. La technique saxonne, très soignée sur des principes vicieux, fait place à un appareil plus grossier mis au service de meilleurs principes. Les nefs des églises normandes sont plus basses, plus courtes et plus larges que celles des églises saxonnes. Une sorte d'encorbellement fait le tour de l'édifice et lui donne l'apparence d'une forteresse. Les fenêtres se réduisent à de simples ouvertures, à sommet cintré, plus ou moins décoré (fig. 46, 55, etc.). Les pignons reçoivent des rosaces. De fausses arcades, qui se pénètrent désagréablement, garnissent les murailles. Tout l'effort décoratif se manifeste dans l'ornementation des portails. On y accumule autant de sujets qu'ils en peuvent recevoir (fig. 40 et 41). Les chapiteaux évoluent, pour ainsi dire sans interruption, depuis une forme comparable à celle du chapiteau dit cubique, jusqu'aux conceptions plus délicates, inspirées des plantes, de l'architecture ogivale primitive. Les voûtes, d'ailleurs rares, sont de tous



FIG. 40. — CHAPELLE DE CORMACK, A CASHEL.

les types, depuis le plein-cintre jusqu'à la voûte d'arêtes (fig. 46 et 56). Quelques églises ont des plafonds en bois. Pendant la première moitié du XII[e] siècle, les formes se perfectionnent, les murs s'amincissent, les joints, d'abord très larges, deviennent plus serrés, les colonnes perdent de leur épaisseur, les contreforts prennent plus de saillie, la sculpture est plus fouillée. Les Normands ne cessent point d'être de mauvais ouvriers; leurs murs, d'une solidité relative, sont toujours faits d'un blocage parementé; mais les dernières formes saxonnes, comparables à des boîtes, disparaissent. L'esprit dominant n'est plus la décoration d'un tout, conçu simplement comme une clôture. La structure, l'articulation, le développement de l'édifice préoccupent bien davantage les constructeurs. Une relation plus étroite s'établit entre chaque partie et celle qui l'avoisine.



Fig. 41. — Portail du Chapitre de la Cathédrale de Durham.

La cathédrale est comme un arbre où tout se subdivise harmonieusement, depuis le tronc et les racines jusqu'à la dernière feuille du plus petit rameau. Cette unité de structure est encore mieux observée en Normandie qu'en Angleterre. Le mélange des Celtes et des Scandinaves lui fut plus favorable que celui des Normands avec les Anglo-Saxons. En définitive, on peut dire du style anglo-normand qu'il s'est acheminé, dès son apparition, vers le style ogival.

L'architecture normande dut beaucoup à la prodigieuse activité qui suivit l'an mille. Elle prenait à peine son essor quand les Normands subjuguèrent les Saxons. En Angleterre, le premier exemple sans mélange de cette architecture nous est fourni par quelques parties de la cathédrale de Canterbury. Un exemple anté-



Fig. 42. — Abbaye de Fountains (tour et transept sud).



Fig. 43. — Petite église de Saxham.

rieur, datant d'Édouard le Confesseur, a bien existé sur l'emplacement devenu si célèbre de Westminster; mais il a disparu en ne laissant que peu de traces. Autant que nous puissions en juger par les parties que nous en possédons, l'église bâtie par Édouard le confesseur couvrait, ou à peu près, tout le terrain de l'abbaye actuelle. Ses restes sont d'une certaine délicatesse. On y saisit parfaitement l'influence de la vieille tradition saxonne sur la rudesse du nouveau style.

La cathédrale de Canterbury (fig. 45) fut l'œuvre de l'abbé Lanfranc, du monastère de Saint-Étienne, à Caen. Appelé en 1070, par Guillaume le Conquérant, au siège épiscopal de Canterbury, Lanfranc fit, dès la même année, rebâtir l'église de cette ville sur les plans de l'église, alors à peine commencée, de l'abbaye qu'il venait de quitter. La cathédrale de Canterbury fut même terminée la première. Elle était de forme absidale et comportait des bas côtés avec chapelles, des tribunes, peut-être voûtées, dans lesquelles s'ouvraient aussi des chapelles, une tour centrale et deux tours à l'Ouest.

L'une des caractéristiques de la cathédrale normande primitive est le nombre de ses absides, toujours placées du côté de l'Est. On en comptait trois à Norwich (fig. 52 et 53) et à Bury Saint-Edmunds, sept à Saint-Albans (fig. 50).



Fig. 44. — Chapelle Saint-Joseph, de l'abbaye de Glastonbury.

Le plus ancien spécimen d'un édifice de style anglo-normand est la chapelle de Saint-John, à la Tour de Londres (fig. 46 et 47). Les arcs de l'abside sont guindés et maladroits, mais le nombre des piliers, la décoration de leurs chapiteaux, la combinaison du plein cintre de la nef avec les voûtes d'arêtes des bas côtés témoignent déjà d'un progrès considérable sur l'art normand. Un second édifice plus important est l'antique

abbaye, aujourd'hui cathédrale, de Saint-Albans (fig. 49 et 50). Commencée par un autre religieux de Caen, le moine Paul, parent de Lanfranc, cette construction était de même style que l'édifice de Canterbury, mais de dimensions bien plus vastes. Elle mesurait, à ce qu'il semble, environ 150 mètres de long sur 68 de large au transept et 50 sur le front Ouest.



FIG 45. — CRYPTE DE LA CATHÉDRALE DE CANTERBURY.

Tous ses matériaux, où la brique romaine comptait pour beaucoup, provenaient des ruines de Verulamium, situées dans le voisinage. Une couche de plâtre les recouvrait. Le moine Paul, qui ne vit pas l'achèvement complet de son église, avait eu le temps de faire décorer de peintures la demi-coupole qui couvre l'abside, derrière le grand autel. La toiture de Saint-Albans comportait des plafonds en bois. Les successeurs du moine Paul les firent peindre ainsi que tout le reste. A l'intérieur de l'édifice, l'effet décoratif ne tenait, par suite, qu'à la polychromie et à la disposition adoptée pour les piliers et les arcs. York a possédé aussi une cathédrale normande commencée entre 1070 et 1080 ; le plan ne nous en est plus connu que par de vagues indications. La cathédrale de Win-



FIG. 46. — CHAPELLE SAINT-JOHN, A LA TOUR DE LONDRES.

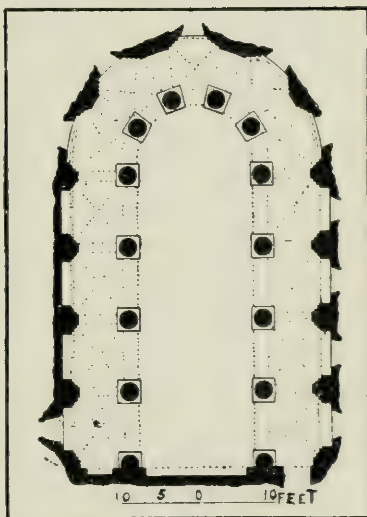


FIG. 47. — CHAPELLE SAINT-JOHN, A LA TOUR DE LONDRES. (Plan.)

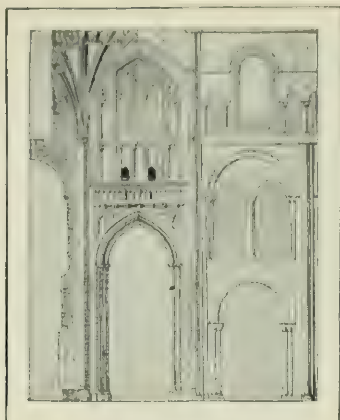


Fig. 48. — Transformation de la nef de Winchester.

chester date de 1080. Elle était entièrement construite en pierre et mesurait 172 mètres de long sur 73 de large au transept. De nos jours, ce transept et la partie orientale de la crypte sont seuls apparents; mais d'autres restes sont cachés par des maçonneries plus récentes (fig. 48). Winchester différait de Saint-Albans, non seulement par ses proportions, mais aussi par une harmonie plus grande de ses parties. Les lignes maîtresses de ces deux cathédrales se retrouvent dans le plan de l'église d'Ely, commencée, vers la même époque, par l'abbé Syméon, alors presque centenaire (fig. 51). Toutefois, ce plan avait une originalité propre, due à la présence, vers l'Ouest, d'un beau transept, dont s'inspirèrent aussitôt les architectes de Bury Saint-Edmunds.



Fig. 49. — Tour de la Cathédrale de Saint-Albans.

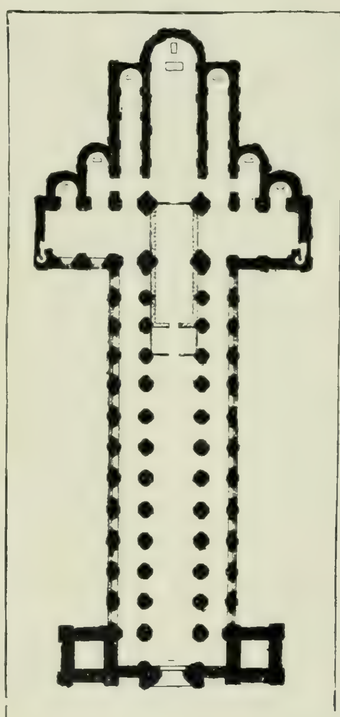


Fig. 50. — Saint-Albans en 1090. (Plan.)

A peine travaillait-on à l'église d'Ely que l'évêque Maurice entreprit la reconstruction de Saint-Paul. Les dimensions qu'il lui donna, en 1083, en ont fait, jusqu'à l'incendie de 1666, l'un des caractères distinctifs de la cathédrale de Londres. L'architecture de Saint-Paul ressemblait à celle de Winches-

ter ; mais elle était plus élégante. La cathédrale de Rochester est aussi de la fin du XIe siècle. Elle fut l'œuvre de l'évêque Gundulph, qui construisit également le château de Rochester, la Tour Blanche de la Tour de Londres et d'autres édifices.

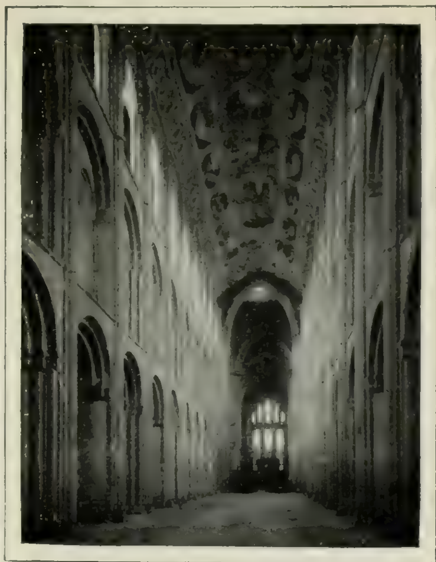


Fig. 51. — Nef de la Cathédrale d'Ely.

En 1096, l'évêque Herbert de Losinga, qui venait d'acheter le siège épiscopal de Norwich à Guillaume II au prix de 1900 livres, fit aussi bâtir. La splendide cathédrale qu'on lui doit se compose d'une nef de quatorze travées, d'un transept de 62 mètres et d'un sanctuaire (fig. 52 et 53). On peut encore citer, parmi tant d'autres édifices d'une période (XIe siècle et début du XIIe) où l'activité des constructeurs ne connut aucun repos, les cathédrales de Worcester, de Chichester (fig. 54), de Gloucester et de Durham ; les abbayes et les églises de Tewkesbury (fig. 55), de Waltham, de Christ Church (Hants) et de Bury Saint-Edmunds. C'est à Durham que l'architecture anglo-normande atteignit son apogée (fig. 56, 57 et 41). Le plan de cette cathédrale a une originalité que l'on ne rencontre pas toujours dans le style. Sa nef n'est point, comme à Saint-Albans, et aussi, peut-on dire, à Norwich, la répétition monotone d'un même motif. On l'a divisée en sections symétriques, chacune de deux travées, dont l'aspect est des plus heureux. Si cette comparaison était permise, on pourrait dire de la cathédrale de Durham qu'elle constitue un livre dont tous les chapitres sont bien ordonnés, de celle de Saint-Albans qu'elle est un récit non coupé et diffus. Durham est entière-

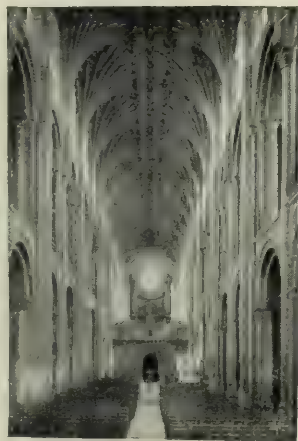


Fig. 52. — Nef de la Cathédrale de Norwich.



Fig. 53. — Chœur de la Cathédrale de Norwich.

ment voûtée. Ses tribunes, qui sont fort vastes, lui permettent d'abriter sous son toit les arcs-boutants de la nef. La cathédrale y perd extérieurement ; mais il faut observer, avec Sir G. G. Scott, que les bas côtés de la construction primitive avaient des toits à pignons d'un arrangement meilleur.

En résumé, la fin du XI[e] siècle et le commencement du XII[e] ont été, en Angleterre, l'époque du plein épanouissement de l'architecture religieuse. A peine en possession de la part de butin qui lui revenait, le clergé normand s'est mis à bâtir. Il l'a fait avec une telle hâte qu'une génération lui a suffi pour couvrir tout le pays de cathédrales et d'églises. En France, il y eut un effort analogue ; mais il fut plus tardif. Des guerres incessantes le reculèrent jusqu'à Philippe - Auguste. Le clergé normand avait anticipé sur les belles productions de l'architecture ogivale. Quand le clergé français l'imita dans son zèle, cette architecture avait déjà pris son essor et produit des chefs-d'œuvre où il trouva des modèles précieux.



Fig. 54. — Nef de la Cathédrale de Chichester



Fig. 55. — Abbaye de Tewkesbury.

Pour la période normande primitive, les restes d'architecture civile nous font complètement défaut. Ce n'est que par le raisonne-

ment et les enluminures de manuscrits que l'on peut se former une opinion à cet égard. La villa romaine a été le prototype de la maison anglaise, pendant la période saxonne et celle qui suivit. En Italie, hors de Rome, elle se composait, en substance, d'un *atrium* à ciel ouvert, entouré de chambres. En Angleterre, à cause du climat, cet *atrium* fut couvert et devint le *hall.* Mais il resta, pendant longtemps, l'unique grande pièce de la demeure. La cuisine, quand il en existait, se trouvait à part. En général, la cuisson des aliments se faisait en plein air. Dans le principe, une seule chambre était jointe au hall. C'était la pièce privée, où couchaient le maître de la maison et sa famille ; elle répondait au *solarium* de la villa romaine. Graduellement, d'autres chambres, ou *hovels*, le plus souvent sans fenêtres, s'y ajoutèrent. Avant la fin de la période normande, le hall, élégamment construit, était devenu fort vaste. Déjà toute l'habitation aspirait à ce confortable qui est le propre des civilisations mûres. En Angleterre surtout, ce confortable est devenu de bonne heure un caractère des constructions privées, au point de susciter, au XIXe siècle, des imitations qui se sont produites et se renouvellent sous nos yeux dans les cinq parties du monde.



FIG. 56. — NEF DE LA CATHÉDRALE DE DURHAM.



FIG 57. — CATHÉDRALE DE DURHAM.



FIG. 58. — ÉGLISE DE LEUCHAR.

BIBLIOGRAPHIE. — *Archæologia*, 1773-1908. — J. Britton, *Architectural Antiquities of Great Britain*, 1807-1835. — G. Baldwin Brown, *The arts in Early England*, 1903. — A. Hill, *Ancient Irish Architecture*, 1870 ; *Monograph of Cormac's Chapel, Cashel*, 1874. — R. J. King, *Handbooks to the English Cathedrals*. — W. Longman, *The Three Cathedrals dedicated to Saint Paul*, 1873. — J. Neale, *The Abbey Church of Saint Alban, Herts*, 1878. — J. H. Parker, *Glossary of Terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture*, 1850 — G. Petrie, *Ecclesiastical Architecture of Ireland*, 1845. — V. M. C. Ruprich-Robert, *L'architecture normande aux XIe et XIIe siècles*, 1884 et suiv. — Sir G. Gilbert Scott, *Lectures on the Rise and Development of Medioeval Architecture*, 1879. — J. Spanton, *When was my Parish Church built?* 1900. — B. Winkles, *Cathedrals of England and Wales*, 1836-1842.





Fig. 59. — Cathédrale de Lincoln. *(Façade sud.)*

CHAPITRE IV

ARCHITECTURE GOTHIQUE PRIMITIVE OU PREMIER STYLE OGIVAL

On n'est pas encore parvenu à établir l'origine de l'ogive ; le problème est bien plus complexe qu'il ne paraît. En Angleterre, on la trouve en germe dans l'arc brisé des constructions romanes ou normandes. Ce ne fut d'abord qu'un expédient. On employa l'arc brisé, dans des cas particuliers, quelquefois d'une façon décorative. Puis l'idée vint de s'arrêter davantage à un système d'une souplesse remarquable, d'en étudier plus à fond la puissance et les ressources. Le style gothique en est résulté. Son avantage est d'économiser notablement les matériaux, d'alléger les édifices. Entre les mains de constructeurs qui avaient amené les derniers travaux normands au point où nous les trouvons, l'évolution n'en pouvait être que rapide.

Les Cisterciens sont les premiers qui aient fait usage, en Angleterre, de l'art ogival. Ils ne l'employèrent, il est vrai, que dans sa forme la plus simple et la moins ornée, mais avec une singulière intelligence. Leurs abbayes, — les cloîtres de Fountains notamment (fig. 42 et 60), — en sont des exemples remarquables. Les bas côtés de l'église de Fountains témoignent, d'autre part, du soin des architectes cisterciens en matière de construction. Chaque travée y est constituée, d'abord, par sa propre voûte, ensuite par des arcs

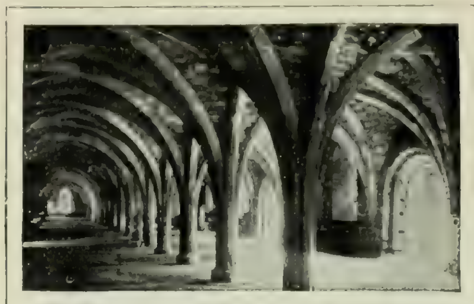


FIG. 60. — CLOÎTRE DE L'ABBAYE DE FOUNTAINS.

qui portent d'un côté sur les piliers de la nef, de l'autre sur des corbeaux du mur extérieur. Par là, les poussées les plus dangereuses sont réduites à leur minimum ; mais ce n'est qu'au détriment de l'esthétique.

L'histoire de l'architecture ogivale a été dénaturée par l'esprit de parti. Rickman, suivi par d'autres auteurs, a affirmé que cette architecture s'était formée en Angleterre et méritait le nom de *style anglais*. D'autres ont prétendu qu'elle était d'origine purement française et que partout ailleurs on n'avait fait que l'imiter. Les deux thèses sont également fausses. La seconde pourrait trouver quelque crédit si l'on avait des exemples de monuments anglais qui fussent des copies de monuments français ; s'il y avait, par exemple, entre l'abbaye de Westminster et telle église française, les rapports qu'on constate entre l'ancienne église de Canterbury et le monastère de Saint-Étienne à Caen. Mais ces exemples n'existent pas. En réalité, l'art gothique français et l'art gothique anglais ont bien une source commune ; mais ils se sont développés chacun de son côté. Nous avons déjà dit que l'Angleterre et le Nord de la France constituaient à peine deux nations à l'époque des Plantagenets. La fréquence des rapports entre les Normands et les Anglais devait conduire tout naturellement à des échanges d'idées. Ce qui se faisait dans un pays ne pouvait être ignoré de l'autre. Mais, dans chaque pays, les idées étaient appliquées d'une manière différente, suivant le génie propre de ses habitants. Westminster en est une preuve (fig. 61 et 62). L'influence française s'y fait sentir dans le plan (fig. 78) et dans certains détails de l'élévation, mais tout le reste nous paraît

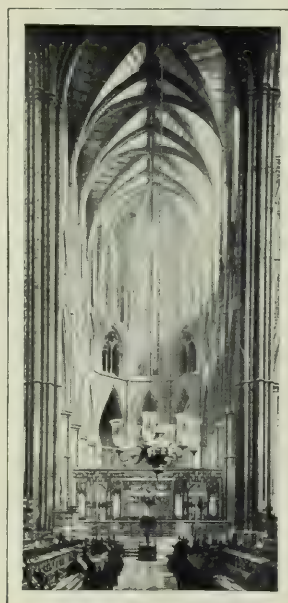


FIG. 61. — CHŒUR DE L'ABBAYE DE WESTMINSTER

angiais. Il nous semble que les proportions moins importantes, les dessins des arcs et des fenêtres, les moulures, les chapiteaux, les abaques, la décoration des surfaces sont caractéristiques à cet égard. Si une comparaison nous était permise, nous dirions de Westminster qu'elle est comme une nouvelle qui serait écrite en anglais sur des données françaises. L'abbaye doit être l'œuvre d'un architecte anglais inconnu, doué d'une très grande faculté de sélection, ce qui était rare au Moyen Age, et dont le talent nous a laissé le spécimen le plus parfait peut-être de tout ce qu'a produit l'art ogival. Dès le début du XII[e] siècle, les formes de la construction normande se sont affinées. Les murs sont devenus plus minces, les ouvertures plus larges, les ordres plus nombreux, les motifs de décoration plus riches et plus variés. Cette transformation, où l'on peut trouver, nous l'avons dit, comme une tendance vers l'art gothique, progressa très vite quand on sut se servir de l'ogive. Il fut alors possible à ceux qui l'employèrent de résoudre, notamment pour les voûtes, une foule de problèmes dont la solution avait beaucoup embarrassé les constructeurs normands. Le meilleur exemple de cette transition entre le cintre et l'ogive nous est fourni peut-être par la cathédrale de Chichester (fig. 54), où la nef est normande, alors que dans une des travées du chœur les deux systèmes sont très heureusement combinés. Ce chœur, toutefois, n'est nullement



FIG. 62. — NEF DE L'ABBAYE DE WESTMINSTER.



FIG. 63. — TRANSEPT ORIENTAL DE LINCOLN.



FIG. 64. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE LINCOLN.

l'exemple le plus ancien, car il ne fut bâti qu'après l'incendie de 1186, qui consuma une grande partie de la cathédrale. En Angleterre, le passage du cintre à l'ogive n'a pas été brusque. Pendant un certain temps, les constructeurs anglais se servirent, suivant leurs préférences, de l'un ou de l'autre des deux styles. En France, il n'en fut pas de même. L'invention s'y développa avec beaucoup plus de rapidité et de logique que partout ailleurs ; mais il n'en demeure pas moins que c'est l'Angleterre qui possède, avec Durham (fig. 57), la plus vieille construction de style ogival.

Les mêmes auteurs, qui veulent que tout ce qui est beau vienne de France, ont affirmé gratuitement que le chœur et le transept oriental de l'église de Lincoln étaient français (fig. 59 et 63). En réalité, tous les détails y sont anglais ; il n'y a pas en France une seule église qui les fournisse. L'opinion de Viollet-le-Duc, dont on connaît la compétence en matière d'art, est la réponse la plus significative que l'on puisse faire à ces contempteurs de l'art anglais : " Après un examen approfondi, dit-il, je ne puis trouver dans le plan général, ni dans aucune des parties de la cathédrale de Lincoln, quoi que ce soit qui rappelle l'école française du XIIe siècle (de 1170 à 1220), qui caractérise si complètement les cathédrales de Paris, de Noyon, de Senlis, de Chartres, de Sens et même de Rouen. La construction de Lincoln est anglaise ; les profils de ses moulures sont anglais ; ses ornements sont anglais ; Lincoln est l'œuvre exclusive d'ouvriers anglais du commencement du XIIIe siècle. "



FIG. 65. — CATHÉDRALE DE SALISBURY.

Viollet-le-Duc était d'ailleurs si bien convaincu de l'origine anglaise du chœur de Lincoln qu'il ne voulut pas accepter la date de 1190 donnée pour sa construction. Il lui paraissait impossible que des architectes anglais aient pu anticiper à tel point sur ceux de son pays. Mais l'authenticité de cette date ne semble pas contestable. Rien ne s'oppose à ce que l'on admette que les principes de l'architecture gothique aient été suivis, en France, avec beaucoup plus de rigueur qu'en Angleterre ; il en a été de même pour les principes de toutes les formes d'art. Mais il ne faut pas en conclure que la France ait toujours eu le mérite de la spontanéité et qu'elle n'ait jamais subi l'influence du dehors. La partie contestée de la cathédrale de Lincoln n'est d'ailleurs exceptionnelle que par sa date. Elle s'adapte pleinement, par son caractère, au style anglais. Elle n'a rien qui soit de nature à nous faire croire, comme en présence de la cathédrale de Canterbury, par exemple, que nous soyons sur les confins du domaine royal français. Le transept de Lincoln marque un grand pas sur tout ce que l'on avait fait jusque-là en Angleterre ; mais ce pas est



Fig. 66. — Cathédrale de Salisbury.



Fig. 67. — Salle capitulaire de la Cathédrale de Salisbury.

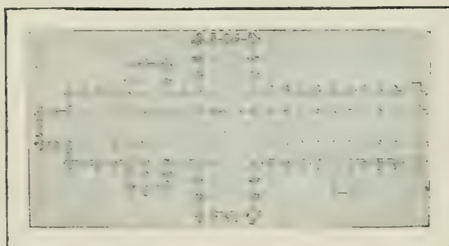


Fig. 68. — Plan de la Cathédrale de Salisbury.

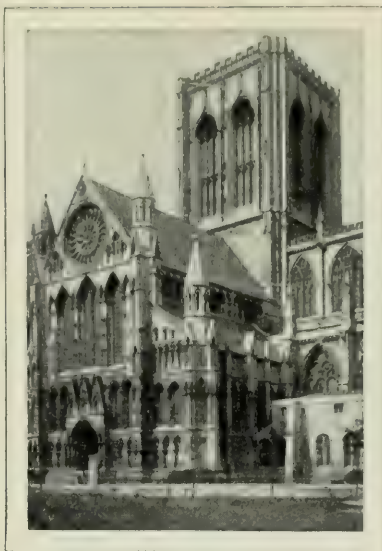


Fig. 69. — Transept Sud et tour centrale de la Cathédrale de York.

dirigé vers l'idéal anglais. Le gothique anglais et le gothique français sont deux dialectes d'une même langue. Les disciples de l'un ne pouvaient pas plus pratiquer celui de l'autre que les habitants du Berkshire ne se servent du dialecte du comté d'Aberdeen pour exprimer une idée commune. Quand nous constatons, en Angleterre, la présence des Français dans une construction, nous voyons aussi que leur travail est purement français. Le chœur de Canterbury, par exemple, est une œuvre française jusque dans ses moindres détails. Si le chœur de Lincoln devait quelque chose à des architectes de l'Ile-de-France, il porterait en soi la marque de son origine. Il ne pourrait que ressembler aux grandes cathédrales françaises de la même époque ou d'une époque antérieure ; or, nous le répétons, aucune comparaison de ce genre n'est possible.



Fig. 70. — Les " Cinq Sœurs ", a York.

Il semble donc que l'on doive aborder plus franchement qu'on ne l'a fait jusqu'ici la question des rapports entre le gothique français et le gothique anglais. Nous ne disposons pas d'une place suffisante pour nous livrer à cette étude ; mais une simple esquisse, telle que la nôtre, voulait que l'on essayât de signaler les principaux points où des



Fig. 71. — Chapelle des " neuf autels ", a l'Abbaye de Fountains.

erreurs, des idées contestables tout au moins, se sont glissées.

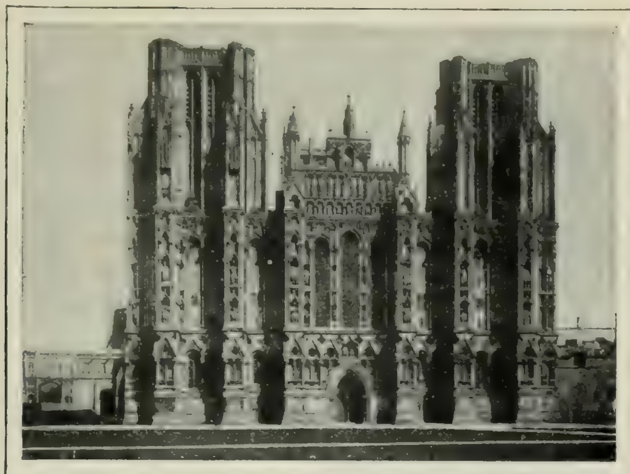


FIG. 72. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE WELLS.

D'une manière générale, ce que nous constatons, en Angleterre, c'est un développement architectural qui date de l'invasion normande et témoigne de la somme d'énergie apportée dans l'Ile par les conquérants. Ceux-ci commencèrent à bâtir comme ils l'avaient fait en Normandie, quelle que soit d'ailleurs la part qui revienne, dans leurs travaux, à l'influence anglo-saxonne. Puis, progressivement, le *genius loci* s'affirma, à mesure que le sang normand se mêla à celui des Anglo-Saxons. La manière normande évolua en s'éloignant des conceptions continentales. Et quand le plein cintre céda la place à l'arc brisé, il y avait une telle différence entre les deux méthodes qu'on peut, à première vue, les distinguer. Ce mouvement, du reste, n'a jamais subi de temps d'arrêt. Depuis le jour où Lanfranc posa la première pierre de la cathédrale de Canterbury jusqu'à celui qui marqua l'achèvement de la chapelle de Henri VII, à Westminster, les principes qui étaient communs à toute l'Europe du Nord-Ouest ont constamment tendu à prendre, dans l'Ile, un caractère purement anglais. En France, le développement, jusqu'à ses limites extrêmes, du squelette architectural, a conduit parfois au sublime, parfois aussi jusqu'à la laideur et à l'absurde. En Angleterre, les constructeurs avaient trop le souci de masquer la structure. Quelques-unes de leurs œuvres y gagnèrent de



FIG. 73. — PORCHE OCCIDENTAL DE LA CATHÉDRALE D'ELY.



FIG. 74. — FLÈCHE DE LA CATHÉDRALE DE CHRIST CHURCH, A OXFORD.

posséder en même temps le caractère et la beauté ; d'autres n'eurent qu'une beauté sans caractère ; d'autres encore ne possédèrent ni caractère, ni beauté.

Le chœur et le transept de la cathédrale de Lincoln — ce n'est pas du presbytère, ou " chœur des Anges ", que nous voulons parler — doivent dater de 1190 environ. Ils furent commencés sous l'épiscopat de l'évêque Hugh. On a prétendu que l'architecte qui les conçut était français. Il a même été dit que cet architecte s'était inspiré de l'église de Blois, commencée en 1138. En réalité, une pareille assertion se réfute d'elle-même. L'architecte de Lincoln était anglais ; on s'accorde aujourd'hui à le reconnaître, et il descendait d'une famille ayant longtemps résidé dans le comté. La construction, qui prit beaucoup de temps, fut continuée par les deux successeurs immédiats de l'évêque Hugh. L'achèvement de la nef n'eut lieu qu'en 1240, sous l'épiscopat de Grostête. L'effet qu'elle produit se ressent de la largeur trop grande donnée aux travées. La façade Ouest, pour imposante qu'elle soit, n'en constitue pas moins une erreur : elle ne s'harmonise pas avec le restant de l'édifice (fig. 64). Mais la grande tour centrale, qui a peu de rivales en Angleterre, l'emporte aussi sur toutes celles d'autres pays (fig. 59, 63, 64).

Si Lincoln est l'exemple le plus important de la forme anglaise de la première période gothique ogivale, Salisbury en est sans doute le plus beau (fig. 65, 66 et 67). Les proportions de toutes les parties de cette cathédrale ont une harmonie qui n'existe peut-être nulle part ailleurs au même degré. Le plan de Salisbury est tout à fait du

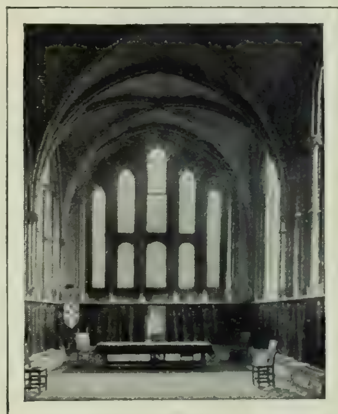


FIG. 75. — CHAPITRE DE LA CATHÉDRALE DE CHRIST CHURCH, A OXFORD.

type anglais, avec sa façade Ouest peu développée, son porche Nord, ses deux transepts, son extrémité orientale carrée et la grande flèche qui s'élève de la croisée (fig. 68). Jusqu'au soubassement de la tour, l'œuvre se classe entre 1220 et 1250. La flèche est du XIVe siècle. Elle a 103 mètres de haut, c'est-à-dire 6 mètres de moins que celle de la cathédrale d'Amiens. " La flèche de Salisbury, dit Fergusson, est une des œuvres les plus imposantes de l'art gothique. " Un écrivain américain, M. Van Rensselaer, a écrit, d'autre part, de l'église elle-même, qu'on ne saurait imaginer rien de plus parfait pour servir de base à la plus grande flèche du monde. " Les diverses parties de Salisbury s'élèvent de telle sorte vers le centre qu'elles nous donneraient l'impression d'une œuvre imparfaite, si elles étaient surmontées d'un pinacle plus petit. " Mais Salisbury fut commencée au moins vingt ans plus tard que Lincoln.



FIG. 76. — CHŒUR ET CHAPITRE DE LA CATHÉDRALE D'ELGIN.



FIG. 77. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE PETERBOROUGH.

Si, à des titres différents, l'une et l'autre de ces deux églises constituent les plus remarquables spécimens de l'art ogival primitif en Angleterre, d'autres œuvres, ou parties d'œuvres, de développement plus restreint, n'en sont pas moins à citer. Le transept Sud de l'église de York, avec sa rangée de fenêtres, est de ce nombre (fig. 69). Il est

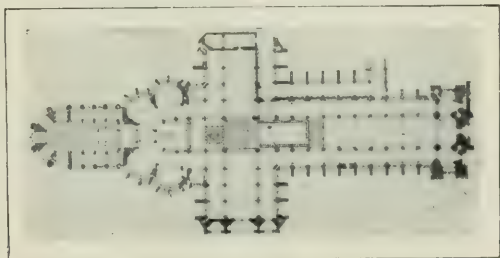


FIG. 78. — ABBAYE DE WESTMINSTER : PLAN.



Fig. 79. — Cathédrale de Beverley.

difficile de trouver, dans toute l'architecture ogivale, des formes plus majestueuses que celles de ces " Cinq sœurs ", qui ont l'aspect de fantômes quand on entre par la porte du Sud (fig. 70). Fountains-Abbey a le même caractère. Sa chapelle des " Neuf autels " (fig. 71) est manifestement inspirée du transept nord de l'église de York. Tous deux datent d'ailleurs de la même époque (1205-1245), à laquelle se rattachent aussi les " Neuf autels " de Durham, bien plus célèbres, mais qui, à notre avis, ne les dépassent point en beauté. On peut encore citer l'extrémité orientale, aujourd'hui ruinée, de l'abbaye de Tynemouth, avec ses lancettes gracieuses et sa voûte remarquable, et le porche Sud-Ouest de Saint-Albans, qui n'est plus connu que par un dessin publié par Sir G. Gilbert Scott.

Le porche occidental de la cathédrale d'Ely, qui mesure 13 mètres dans un sens et près de 10 mètres dans l'autre, est peut-être le plus beau de tous les *parerga* de style anglais primitif (fig. 73). Il a deux étages, dont celui du haut contient une salle qui a les dimensions d'une petite église. Ses portails, leurs détails, ses quatre rangées d'arcades décoratives, ses tou-



Fig. 80. — Cathédrale de Glasgow.

relles d'angle, tout est remarquable. Un autre porche, à peu près contemporain, celui qui forme l'entrée Nord de la cathédrale de Wells (fig. 72), n'est pas moins intéressant. Mais cette cathédrale est celle, peut-être, qui met notre goût à la plus dure épreuve. Il s'en est fallu de peu qu'elle ne fût la plus belle ; même telle qu'elle est, perdue dans un repli des Mendips, l'amateur d'architecture trouvera plaisir à la visiter. Wells est malheureusement défigurée par trois taches : le plan de sa nef est un des moins heureux qu'ait jamais conçu un architecte gothique ; l'artifice employé pour empêcher la chute de la tour centrale est choquant ; la couleur brune de la pierre de Doulting dont elle est bâtie est désagréable. Il s'y ajoute un enlaidissement moderne, qui a consisté à intercaler dans la façade occidentale ce qu'on a appelé des gigantesques crayons d'ardoise. Mais, comme dessin général, cette façade, trop louée et trop dénigrée, n'en demeure pas moins un des meilleurs spécimens de l'art du XIIe siècle. Les tours de Wells, en particulier, sont fort belles. On peut encore reprocher à la façade un certain resserrement des parties centrales ; les niches



FIG. 81. — CLOÎTRE DE L'ABBAYE DE KILCONNEL. *(Irlande.)*



FIG. 82. — CATHÉDRALE DE CHRIST CHURCH, A DUBLIN.



FIG. 83. — CATHÉDRALE DE SAINT-PATRICK, A DUBLIN.



FIG. 84. — ÉGLISE DE SAINT-DOLOUGH, A DUBLIN.

creusées pour ses statues affaiblissent ses arcs-boutants ; mais comme ensemble, Wells, avec ses dépendances, est sans rivale et plus complète encore que Durham.

L'art ogival primitif eut à souffrir, pendant le règne du roi Jean, de l'interdit papal qui pesait sur l'Angleterre. A cette période remontent, cependant, le prieuré d'Haverforwest, qui date de 1200 ; le chœur de Worcester, commencé, après un incendie, en 1202 ; les abbayes de Beaulieu, dans le Hampshire, et d'Halesowen, dans le Shropshire, qui furent fondées en 1204 et 1215. Mais, à partir de l'avènement de Henri III, cet art reprit son essor. Le roi lui-même, malgré la faiblesse de son caractère, y contribua beaucoup plus que ne l'avait fait aucun de ses prédécesseurs. Henri III a été peut-être le principal architecte de Westminster (fig. 61, 62, 78). Aux églises bâties sous son règne, dont la cathédrale de Salisbury (fig. 65) est la plus vénérable, nous pouvons ajouter le chœur de la collégiale de Southwell (1233) ; l'abbaye de Netley, dans le comté de Hants (1239) ; la cathédrale d'Elgin (1244) (fig. 76), et la cathédrale de Glasgow (1240-1270) (fig. 80, 86).

Le chœur, le transept et le chapitre de l'abbaye de Westminster (1245-1270) ; le presbytère de Lincoln (1256-1280) et l'abbaye de Sainte-Marie à York (1270-1290), marquent le passage de l'art ogival primitif au style orné. Parmi les châteaux de cette époque, nous ne citerons que les restes du château de Saint-Briavel, dans le comté de Monmouth.

(Voir, pour la Bibliographie, le Chapitre VI.)





FIG. 85. — FAÇADE OUEST DE LA CATHÉDRALE D'EXETER.

CHAPITRE V

ARCHITECTURE ORNÉE
OU SECONDE ARCHITECTURE GOTHIQUE OGIVALE

Il n'existe, est-il besoin de le dire, aucune ligne de démarcation nettement tranchée entre la première et la seconde période de l'architecture anglaise ogivale. L'une s'est progressivement développée jusqu'à se fondre dans l'autre. La comparaison des monuments permet seule de juger du changement de style. De précieuses indications sont fournies à cet égard par l'étude des fenêtres. Aux lancettes, d'abord groupées par couples, succèdent des meneaux qui portent des arcatures sur lesquelles repose un tympan, ou remplage à jour, formé de découpures de pierre dont l'épaisseur finit par être réduite jusqu'à l'extrême limite de ce qu'exige la solidité de l'œuvre. Faites d'abord suivant des lignes géométriques, ces découpures se compliquent, par la suite, jusqu'à se rapprocher des formes du style flamboyant français. Les détails ornementaux gagnent en richesse. Les voûtes s'agrémentent de nervures ou liernes, qui constituent comme une sorte de réseau partant de la croisée d'ogives et se soudant aux tiercerons des retombées. D'une manière générale, les motifs de décoration, en s'affinant de plus en plus, produisent des conceptions d'une richesse surprenante.

En Angleterre, l'architecture gothique est portée à son apogée avec le développement complet du second style ogival ou style *orné*. C'est l'époque où l'harmonie a été la plus grande entre la



Fig. 86. — Crypte de la Cathédrale de Glasgow.

structure et la décoration. Les maîtres d'œuvre anglais seraient arrivés à la perfection, s'ils avaient su joindre à leurs autres bonnes qualités le sentiment français de la logique.

Chacune des trois périodes de l'architecture anglaise ogivale a eu son caractère propre. Nous avons vu que la première, avec ses larges fenêtres à réseau géométrique, fut celle des vastes constructions. La seconde, qui nous occupe en ce moment, par le soin apporté à l'ornementation de ses portails, de ses voûtes, de ses fenêtres, de ses tombeaux, en un mot de tout ce qui pouvait être orné sans inconvénient, prit le caractère d'une joaillerie architecturale. Le chapitre suivant nous montrera que la troisième période, dite *perpendiculaire*, excella surtout dans l'ornementation d'intérieurs relativement petits : on n'aurait pu trouver mieux pour des chapelles royales.

La nef de York, la nef et le chœur de la cathédrale d'Exeter (fig. 85), sont peut-être les œuvres les plus remarquables du style orné. La première, cependant, n'est pas irréprochable. On lui a donné trop de largeur, eu égard aux autres dimensions. La nef de la cathédrale d'Exeter, où la même erreur subsiste, paraît plus belle. Elle le doit à la richesse de sa voûte. Le plan de la cathédrale de Lichfield



Fig. 87. — Façade Ouest de la Cathédrale de Lichfield.

(fig. 87), presque tout entière dans le style orné, est plus typique. Sa superbe nef et son chœur (fig. 88) ne trouvent que peu de rivaux en Angleterre. Une hauteur légèrement plus grande l'eut rendue parfaite. A cette même période appartient l'octogone central d'Ely, où l'on constate une curieuse application d'une idée décevante. Dans le plan de toute église gothique cruciforme, le point faible est la croisée. Couper les angles du carré que forme cette croisée, de manière à obtenir un octogone qui reçoit la lumière sur quatre de ses faces, a dû paraître fort ingénieux. En réalité, cette solution n'était pas heureuse, vu le manque d'harmonie qui en résulte entre les proportions de l'octogone et celles de la nef, du chœur et des bas côtés. Il est à peine besoin de dire qu'Alan de Walsingham, constructeur de l'octogone d'Ely, n'a pas trouvé d'imitateurs.



FIG. 88. — CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE LICHFIELD.

Le style orné n'a pas produit que des cathédrales. On l'appliqua aussi à d'autres constructions plus petites, comme les chapelles de Merton College, à Oxford (fig. 91) ; de Saint-Etheldreda, à Holborn (fig. 89) ; de la Vierge, dans la cathédrale d'Ely (fig. 90) ; de Saint-Étienne, à Westminster. De toutes ces chapelles, celle de Saint-Etheldreda, qui semble remonter à l'époque de transition, est la plus soignée. Ses deux grandes fenêtres de l'Est et de l'Ouest sont les meilleurs exemples que nous possédions de découpures à lignes géométriques, tandis que ses fenêtres latérales, avec les baldaquins qui les réunissent, sont presque aussi belles. La chapelle de Merton College a beaucoup de points communs avec celle de Saint-Etheldreda ; mais elle est plus grande. Les proportions de la chapelle de la Vierge, à Ely



FIG. 89. — CHAPELLE DE SAINT-ETHELDREDA, A HOLBORN.



FIG. 90. — CHAPELLE DE LA VIERGE, A ELY.

(fig. 90), manquent d'harmonie ; c'est d'autant plus regrettable qu'elle possède les détails les plus exquis peut-être où se soit jamais complu le ciseau d'un sculpteur gothique. Moins large ou plus haute, cette chapelle serait un chef-d'œuvre. La chapelle de Saint-Étienne (1350-1365) a été détruite. On ne la connaît que par des gravures, d'où il semble résulter qu'elle alliait la richesse du style à la justesse des proportions, ce qui en aurait fait une des plus belles productions du XIV[e] siècle.



FIG. 91. — CHAPELLE DE MERTON COLLÈGE, A OXFORD.

Un genre dans lequel ont excellé les architectes gothiques sont les salles capitulaires, qui font la gloire d'un très grand nombre de nos cathédrales (fig. 92 et 93). Ces halls religieux n'étaient pas nouveaux. Il en a existé, dès le début de la période normande, sous la forme de grandes chambres rectangulaires de 15 à 20 mètres de long, sur 8 à 10 mètres de large. La salle capitulaire de Durham, commencée en 1133, fut même de forme absidale. Mais ce n'est que pendant la période gothique qu'un changement radical se produisit, par l'adoption de la rotonde avec pilier central. La salle capitulaire de Worcester a été la première où



FIG. 92. — SALLE CAPITULAIRE A L'ABBAYE DE WESTMINSTER.

l'on ait fait usage de cette forme, qui devint tout de suite, à ce qu'il semble, d'un emploi exclusif. Le seul progrès qui se manifesta fut la suppression du pilier central. Les salles capitulaires sont aussi typiques, dans l'architecture anglaise, que les clérístères ou clairs-étages dans l'art français. Elles ont le mérite d'être aussi utiles que belles. On peut citer, parmi



FIG. 93. — CATHÉDRALE ET SALLE CAPITULAIRE DE WELLS, VUE DU NORD-EST.

les plus remarquables, celles de Salisbury (fig. 67) et de Westminster (fig. 92), qui appartiennent à la transition et sont d'ailleurs à peu près semblables. Leur fenêtrage est de la dernière époque géométrique. Nous n'avons pas à rappeler que la seconde de ces salles, récemment restaurée par Sir G. G. Scott, a longtemps servi de palais au Parlement du Royaume, et personne n'ignore qu'à la Réformation, quand la Chambre des Communes fut transférée à la chapelle de Saint-Étienne, on en fit le dépôt de nos archives nationales.



FIG. 94. — SALLE CAPITULAIRE DE WELLS.

La salle capitulaire de Wells (fig. 93 et 94), de date postérieure, n'a pas la valeur des deux précédentes. Mais sa structure, moins scientifique, est mieux *sentie*. La cathédrale de York possède une rotonde, sans pilier (fig. 95 et 96), dont les fenêtres sont magnifiques.



FIG. 95. — SALLE CAPITULAIRE DE LA CATHÉDRALE DE YORK.



Fig. 96. — Salle Capitulaire de la Cathédrale de York.



Fig. 97. — Tour des Anges, a la Cathédrale de Canterbury.

Le cône qui termine sa voûte n'est pas heureux, et l'on pourrait en dire autant des baldaquins des stalles. Enfin, ce qui est plus grave c'est la disposition de la travée, qui n'a pas de baies. Ce manque de goût, du reste commun à beaucoup d'autres salles capitulaires, est mal compensé par l'emploi de certains expédients décoratifs.



Fig. 98. — Tour centrale de la Cathédrale de Lincoln.

Le style décoré a produit des porches et des portails, des jubés et des retables, des fenêtres, des tours (fig. 97 et 98) et des flèches, dont il est impossible de ne point parler. Les plus beaux exemples de porches et de portails sont ceux de Sainte-Marie, à la collégiale de Beverley, et de la salle capitulaire de Rochester (fig. 100). Parmi les jubés et retables, une place à part doit être faite à ceux des cathédrales de Beverley et de Durham. La plus belle fenêtre est, sans doute, celle de l'Est de la cathédrale de Carlisle (fig. 99). Enfin les flèches qui l'em-



Fig. 99. — Chœur de la Cathédrale de Carlisle.



Fig. 100. — Portail de la Salle Capitulaire de Rochester.

portent sur toutes les autres sont celles de Grantham, de Newark et de Bloxham, dans le comté de York. Le dessin de la tour de Bloxham et de sa flèche est si bien équilibré, qu'il faut y voir probablement l'une des plus heureuses conceptions de l'art gothique orné. On ne saurait omettre non plus les tombeaux que nous a laissés cet art, et dont quelques-uns sont somptueux. Il nous suffira de rappeler celui d'Édouard II, dans la cathédrale de Gloucester (fig. 101) ; les tombeaux d'Aymer de Valence, comte de Pembroke, à l'abbaye de Westminster ; des Percy dans la collégiale de Beverley. Ce dernier tombeau peut passer pour un modèle de décoration exubérante (fig. 103) ; celui du comte de Pembroke est émaillé.



Fig. 101. — Tombeau d'Édouard II, dans la Cathédrale de Gloucester.

Une dernière catégorie de construc-



Fig. 102. — Croix restaurée de Waltham.

tions sont les croix d'Éléonore (1291-1295). Aucune, malheureusement, n'est assez bien conservée pour que nous puissions juger de leur beauté véritable. La croix des Martyrs par Sir G. G. Scott, à Oxford, celle de Charing-Cross par E. M. Barry, dans l'avant-cour de la station du South Eastern Railway, à Londres, et la restauration de Waltham Cross (fig. 102), nous en donnent une idée.

Indépendamment de celles dont nous venons de parler, l'art gothique orné a produit une foule d'autres œuvres remarquables, dont l'énumération serait trop longue. Nous nous contenterons de mentionner, dans un ordre à peu près chronologique : le portail de Saint-Ethelbert (1273-1278) à Norwich (fig. 104); le chœur et le transept de la cathédrale d'Exeter (1279-1292); le hall du palais épiscopal, à Wells (1280-1292); l'abbaye de Dorchester (1280-1300), dans le comté d'Oxford ; l'extrémité Est de la cathédrale de Carlisle (1292-1340); le porche Sud de Sainte-Marie Redclyffe (1292), à Bristol ; la tombe de l'évêque Peckham (1292), à Canterbury ; les cloîtres et une partie du bras Sud du transept, avec sa rosace, de Lincoln (1296-1306) ; la tour centrale de Wells (1320-1337) ; certaines

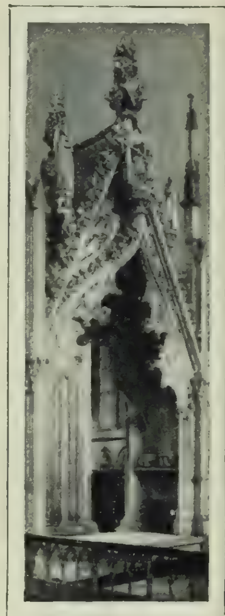


Fig. 103. — Tombeau de Lady Eleonor Percy, a la Collégiale de Beverley.

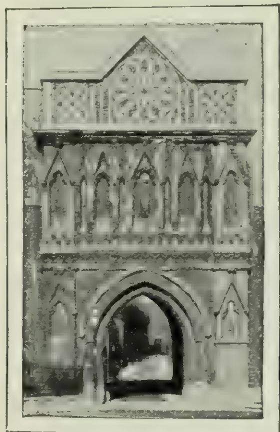


Fig. 104. — Porte Saint-Ethelbert, a Norwich.



FIG. 105. — PENSHURST PLACE.
(Comté de Kent.)

parties de l'abbaye de Melrose (1327-1390) ; la flèche de la cathédrale de Salisbury (1331) (fig. 65 et 66) ; le hall de Penshurst (1341) (fig. 105) ; certaines parties du château de Windsor, avec sa crypte (1360-1375). — La grande fenêtre Est de la Cathédrale de York (1338) (fig. 119) mérite une mention particulière. Le doublement du réseau sur la moitié de sa hauteur nous fournit le principal exemple d'une disposition beaucoup trop rare, de nature à atténuer l'impression de faiblesse que laissent les grandes ouvertures des constructions gothiques. A York, cette disposition a eu l'avantage de permettre le passage du triforium le long des fenêtres. En d'autres lieux, elle aurait pu ajouter à l'esthétique. L'impression de faiblesse dont nous venons de parler est surtout regrettable, lorsqu'elle se dégage d'œuvres aussi belles que les cléristères français.

(Voir, pour la Bibliographie, le Chapitre VI.)





FIG. 106. — CHAPELLE DE SAINT-GEORGE, A WINDSOR. *(En partie restaurée.)*

CHAPITRE VI

ARCHITECTURE PERPENDICULAIRE

LA variété dite perpendiculaire, qui est la troisième du style gothique anglais, se distingue aisément des deux autres. On la voit apparaître d'abord un peu timidement : ce sont des lignes verticales qui se mêlent aux courbes du décor. Peu à peu, ces verticales deviennent plus nombreuses, se font remarquer davantage, jusqu'à finir par constituer le caractère d'une époque. D'autres traits distinctifs sont l'emploi presque universel de larmiers carrés au-dessus des portes, l'arche à quatre centres, les nervures affinées au point de ressembler à des roseaux, l'allongement des bases de colonnes et de piliers, l'abandon presque complet des motifs végétaux dans la sculpture des chapiteaux.

Le style perpendiculaire est essentiellement anglais. Il manifeste une rupture absolue avec les traditions continentales et répond à une tendance qui apparaît de très bonne heure dans l'art britannique. Ce style ne produit pas son effet en révélant la nature interne de la construction, comme les bons ouvrages français du XIIIe siècle. Il cherche à donner une impression de richesse et de pittoresque, bien plus propre à dissimuler qu'à mettre en évidence la structure.



FIG. 107. — CHAPELLE DU KING'S COLLEGE, A CAMBRIDGE.
(Vue extérieure.)

A cet égard, on peut le comparer au gothique flamand du XVe siècle, qui, par les détails, rappelle davantage le style orné. L'esprit de l'art perpendiculaire était hostile aux surfaces planes. Il ne s'accommodait surtout pas des espaces compris entre l'arc d'une voûte et les lignes droites qui le renferment (*spandril*), et il s'en débarrassait, tantôt en aplatissant cet arc pour en diminuer l'étendue, tantôt en remplissant les espaces avec des panneaux richement ouvragés. Ensuite il s'attaqua à la voûte et transforma les tas de charge pyramidaux (*severeys*) des XIIIe et XIVe siècles en cônes renversés, couverts d'une dentelle de pierre, qui constituent les voûtes dites en éventail. C'est ici le lieu de remarquer que l'attitude des architectes français et anglais envers le problème de la voûte est tout particulièrement caractéristique de leur style. L'architecte français était si frappé de l'adaptation de la voûte à un but immédiat, qu'il se borna à en assurer le développement structural. Son rival anglais fut bien plus préoccupé du rôle esthétique de cette

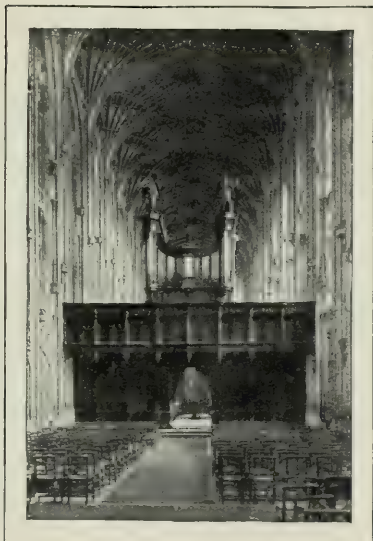


FIG. 108. — CHAPELLE DU KING'S COLLEGE. A CAMBRIDGE.

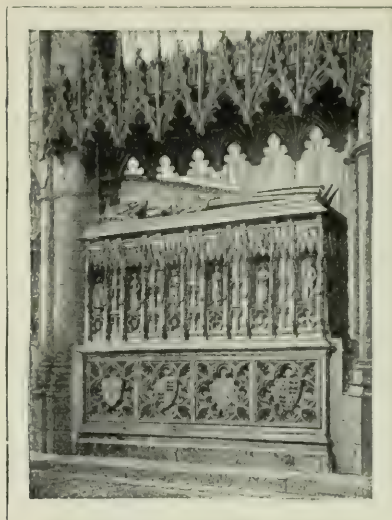


Fig. 109. — Tombeau d'Édouard III, a l'Abbaye de Westminster.

partie de la construction et en exagéra, en conséquence, la décoration. Les voûtes françaises les plus hardies, comme celle d'Amiens, paraissent simples et pauvres, malgré leur énorme hauteur, à côté d'une voûte, telle celle d'Exeter, relativement modeste, au point de vue de l'ingénieur, pour ne rien dire d'une merveille en pierre comme la voûte de la chapelle du King's College, à Cambridge (fig. 108).

Les exemples importants du perpendiculaire sont légion, encore qu'il n'existe point de monument de premier ordre entièrement conçu dans ce style. Parmi les plus anciens de ces exemples, qui se classent entre l'avènement de Richard II, en 1377, et celui de Henri VI, en 1422, on peut citer, dans l'ordre chronologique : le tombeau d'Édouard III (fig. 109) à l'abbaye de Westminster (1377) ; la nef et le transept Ouest (fig. 110) de la cathédrale de Canterbury (1378-1411) ; le chapitre en ruines de Howden, dans le comté de York (1380-1400) ; le New College, à Oxford (1380-1390) (fig. 112) ; l'église de Sainte-Marie à Warwick (1380-1390) ; les cloîtres de la cathédrale de Gloucester (1381-1412), qui fournissent aussi la plus ancienne belle voûte en



Fig. 110. — Cathédrale de Canterbury.



Fig. 111. — Cloître de la Cathédrale de Gloucester.



Fig. 112. — Chapelle de New College, a Oxford. *(Restaurée.)*

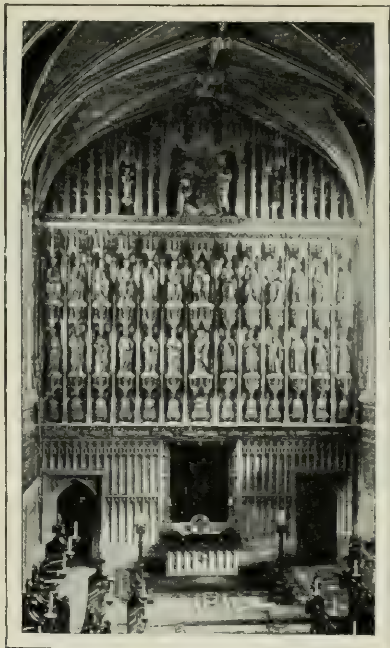


Fig. 113. — Chapelle de magdalen College, a Oxford.

éventail (fig. 111) ; l'abbaye de Thornton (fig. 117), dans le comté de Lincoln (1382-1390) ; les tombeaux de Richard II et de la



Fig. 114. — Tour centrale de la Cathédrale de Gloucester.



Fig. 115. — Chapelle de Beauchamp, a Warwick.



Fig. 116. — Hall de Westminster.

reine Anne, à l'abbaye de Westminster (1394), construits par le roi lui-même à la mort de sa femme ; la nef (fig. 121) de la cathédrale de Winchester (1394-1410) ; la partie supérieure des murs et la grande voûte en bois (fig. 116) de la grande salle de Westminster (1400) ; la tour de l'église de Howden (1405) ; la grande fenêtre Est (fig. 119) de la cathédrale de York (1405-1408).



Fig. 117. — Entrée de l'Abbaye de Thornton.

Entre l'avènement de Henri VI et la mort de Henri VII, en 1509, et même pendant les trente premières années du règne de Henri VIII, le style perpendiculaire ne subit aucun changement notable, de nature à faire prévoir la transformation qui allait se produire. Les principales constructions de cette période sont le transept et la tour (fig. 118) de la chapelle de Merton College (1424) ; les cloîtres de Norwich (1430) ; le manoir de South Wingfield, dans le comté de Derby (1433-1455) ; le château de Tattershall, dans le comté de Lincoln (1433-1455) ; une partie du collège Saint-Jean, à Oxford (1437) ; l'église de Fotheringay, dans le comté de Northants (1440) ; la chapelle Beauchamp (fig. 115), à Warwick (1440); la chapelle du King's College (fig. 107 et 108), à Cambridge (1440); le chœur de l'église de Sainte-Marie, à Oxford (1443-1450) ; l'église de l'abbaye de Sherborne, dans



Fig. 118. — Chapelle de Merton College, a Oxford.

le comté de Dorset (1445-1450); l'École de théologie (fig. 120), à Oxford (1445-1455); les constructions de l'évêque Beckington, à Wells (1450-1465); la tour centrale (fig. 114) de la cathédrale de Gloucester (1454-1460); la tour Nord-Ouest de l'abbaye de Croyland (1470); la salle de Crosby, à Londres (1470); la clôture du chœur de la cathédrale de York (vers 1475); le collège de la Madeleine (fig. 113 et 122), à Oxford (1478-1492); le retable de la cathédrale de Saint-Albans (vers 1480); la chapelle de Saint-George (fig. 106), à Windsor (1481-1508); la nef et les bas côtés de l'église de Sainte-Marie, à Oxford (1488); la tour centrale, ou tour des Anges, de la cathédrale de Canterbury (1490-1525)

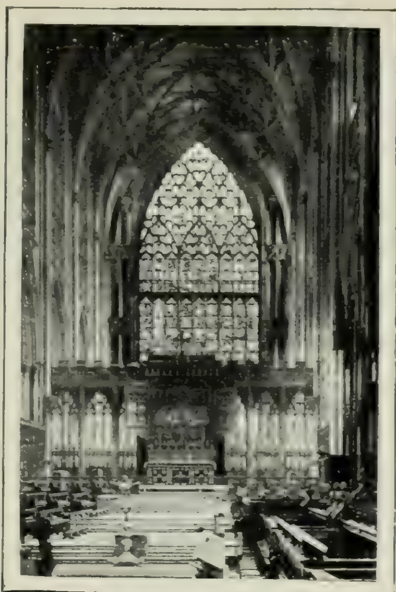


FIG. 119. — CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE YORK : CÔTÉ EST.



FIG. 121. — NEF DE LA CATHÉDRALE DE WINCHESTER.



FIG. 120. — ÉCOLE DE THÉOLOGIE, A OXFORD.

(fig. 110); la tour du collège de la Madeleine, à Oxford (1492-1505) (fig. 122); l'église de l'abbaye de Bath (1500-1540); la chapelle de Henri VII (fig. 123 et 125), à Westminster (1503-1520); la voûte de la chapelle Saint-George,



Fig. 122. — Cloître de Magdalen College, a Oxford.

à Windsor (fig. 106), et celle de la chapelle du King's College (fig. 108), à Cambridge (1503-1515); la nef de l'abbaye de Melrose (1505); le château de Thornbury, dans le comté de Gloucester (1510-1522); certaines parties des collèges de Brasenose et de Corpus Christi, à Oxford (1512-1517); la salle de Layer Marney (fig. 126), dans le comté d'Essex (vers 1520); Compton Winyates (fig. 124), dans le comté de Warwick (vers 1520); la salle du collège de Christ Church, à Oxford (1524-1529), ainsi qu'une grande partie de Hampton Court (fig. 130).



Fig. 123. — Chapelle de Henri VII, a Westminster. *(Vue extérieure.)*

De tous ces exemples, le plus beau, parmi les plus anciens, est la nef de la cathédrale de Winchester, si fréquemment reproduite dans les ouvrages d'architecture (fig. 121 et 127). La nef normande qu'elle remplaça avait, il est vrai, trois étages; mais cela ne peut excuser la trop grande hauteur des principaux arcs et la destruction du triforium. Il y a là un défaut capital, que l'on ne peut omettre de signaler. L'intérieur de la chapelle du King's College, à Cambridge (fig. 108), est de tous points comparable, par l'effet qu'il produit, à une nef de cathédrale. Comme conception esthétique et habileté de construction, cet intérieur a peu de rivaux. Mais,



Fig. 124. — Compton Winyates.

quand on l'envisage au point de vue français, qui exige que ni l'une ni l'autre de ces deux qualités ne masquent la structure, le jugement n'est plus le même. Est-ce de toute justice ? Nous ne saurions l'affirmer, car il n'est pas facile, après tout, de formuler un système qui permette de donner à un point de vue la préférence sur l'autre. Les parties rigoureusement architecturales de Saint-George, à Windsor (fig. 106) ne valent pas les parties correspondantes du Kings' College et de Westminster. A Saint-George, la nef et les arcades du chœur sont minces et pauvres, et la voûte est monotone, tous défauts qui ont été évités par l'architecte de la chapelle d'Henri VII. Il en résulte que celle-ci est peut-être l'exemple le plus heureux de la dernière phase du style perpendiculaire (fig. 123). Des vitraux aux fenêtres de l'abside et l'enlèvement de la grille de bronze qui entoure le tombeau du roi en auraient fait un pur chef-d'œuvre dans son genre. Cette grille, belle par elle-même, fait du tort aux proportions de la chapelle et masque la remarquable conception de Torrigiano. A l'extérieur, cette chapelle a un clair-étage et des arcs-boutants, qui sont d'une bonne venue ; on pourrait cependant ne pas



Fig. 125. — Chapelle de Henri VII. a Westminster. *(Vue intérieure.)*



Fig. 126. — Tours de Layer Marney.

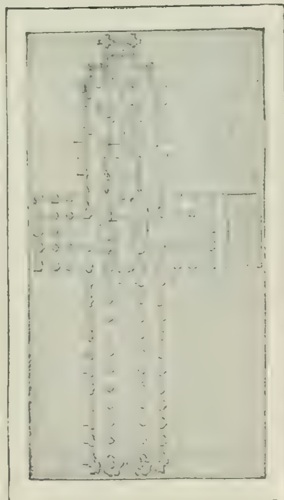


Fig. 127. — Plan de la Cathédrale de Winchester.



Fig. 128. — Façade Ouest de la Cathédrale de Beverley.

accepter sans réserves les panneaux de l'étage inférieur et leur intention évidente de tromper le spectateur sur la répartition des murs et des fenêtres (fig. 125). A l'École de théologie d'Oxford (fig. 120), la relation entre les diverses parties de l'intérieur est bien comprise, notamment pour ce qui regarde le nombre et les dimensions des nervures de la voûte. On souhaiterait seulement à ces nervures, — à ces arcs serait-il plus exact de dire, — un tracé moins angulaire aux impostes, et la même observation peut s'appliquer aux arcades aveugles des extrémités de la salle.

Le trait caractéristique anglais par excellence du gothique perpendiculaire est la voûte en éventail dont nous avons parlé plus haut (voir fig. 111 et 113), et qui existe, avec plus ou moins de développement, dans tous les édifices que nous venons de citer. L'origine d'une telle voûte se conçoit facilement. Il dut venir à l'esprit de quelque architecte d'alléger, en coupant leurs angles, les pyramides renversées qui forment les tas de charge des voûtes d'arêtes. Puis la suppression totale des angles donna des cônes dont on eut l'idée de décorer la surface par l'ornementation des nervures. Le plus ancien et aussi un des meilleurs exemples de cette méthode est celui des cloîtres de la cathédrale de Gloucester. D'autres, non moins remarquables, sont fournis par les chapelles déjà décrites :

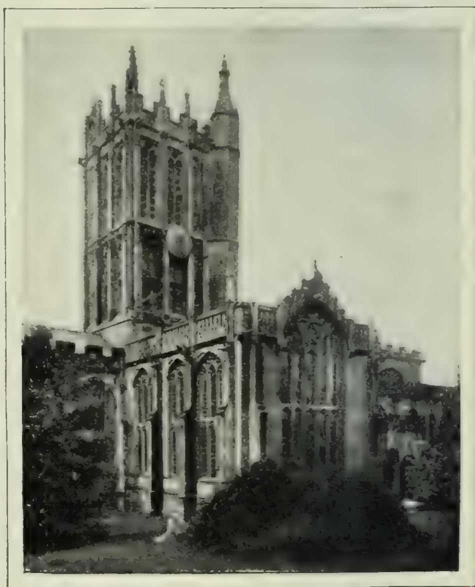


Fig. 129. — Église d'Ilminster.



FIG. 130. — HAMPTON COURT PALACE : CÔTÉ OUEST.

Saint-Laurent d'Evesham ; l'abbaye de Bath ; l'arrière-chœur de Peterborough ; le chœur de la cathédrale d'Oxford et l'escalier voisin de la grande salle du Collège ; la remarquable église perpendiculaire de Fotheringay, etc.

Un grand nombre de belles tours furent bâties dans le troisième style ogival. Nous citerons notamment celles de l'église de Howden, dans le comté de York ; des collèges de Merton (fig. 118) et de la Madeleine, à Oxford ; de l'abbaye de Fountains (fig. 42) ; de Sainte-Marie, à Taunton, et de Tous les Saints, à Derby ; des églises de Boston, Wrexham (fig. 140) et Gresford (près de Chester) ; et aussi les tours centrales de Canterbury (fig. 110), de Gloucester (fig. 114), de York et de Durham (fig. 132 et 133). On compte moins de jolies flèches. Les plus intéressantes sont, peut-être, celles de Saint-Michel, à Coventry, et de Sainte-Marie, à Oxford, toutes deux restaurées. Enfin, les " couronnes " de Saint-Nicolas, à Newcastle, et de Saint-Gilles, à Édimbourg, sont les meilleurs exemples que nous connaissions d'un motif dont on s'est servi pour des clochers, des croix de marché (fig. 134).

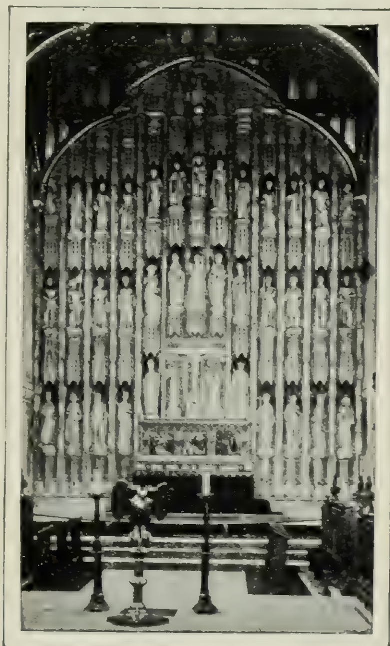


FIG. 131. — CHAPELLE DE ALL SOULS, A OXFORD. *(Restauration.)*

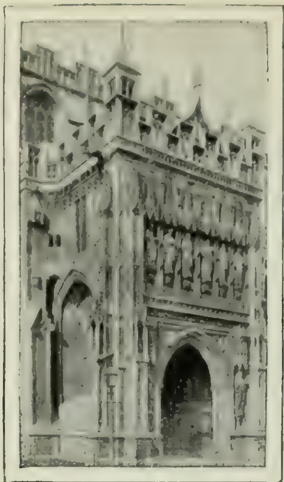


Fig. 132. — Porche Sud de la Cathédrale de Gloucester.

L'extrémité orientale habituelle d'une église anglaise se prête à la constitution d'un arrière-plan de choix pour le grand autel. Aussi trouve-t-on beaucoup de cathédrales et de chapelles qui sont terminées, de ce côté, par un retable, dans lequel la sculpture et l'architecture décoratives s'unissent pour produire un splendide effet. Malheureusement, dans la plupart des cas, les statues des retables anglais ne sont que des restaurations modernes. Le vent de folie que la passion religieuse a déchaîné sur les Iles a causé la perte des figures originales. Le style perpendiculaire se prêtait à l'ornementation de ces parois. Les plus belles, parmi celles qui subsistent, sont celles de Winchester et de Saint-Albans, presque identiques ; le rétable de Wallingford (fig. 136) a été gâté récemment par l'introduction de figures de pierre jaune dans une construction de pierre blanche. Les superbes extrémités Est de trois chapelles : celles du Nouveau Collège, de la Madeleine et d'All Souls, à Oxford, sont aussi à signaler (fig. 112 et 113). Indépendamment de ces parois ornées, à l'est, le chœur de la cathédrale anglaise est parfois séparé de la nef par un jubé somptueux qui portait autrefois le Crucifix. Le meilleur exemple de cette nature est celui de la cathédrale de York (fig. 119).



Fig. 133. — Tour Centrale de Durham.

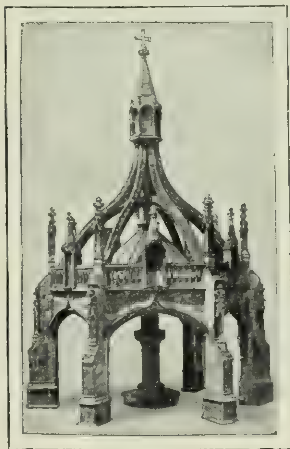


Fig. 134. — Croix de marché, a Salisbury.

Le style perpendiculaire nous a laissé beaucoup de tombeaux fort riches. De ce nombre est celui d'Édouard III, à l'abbaye de Westminster, qui date de l'origine de



FIG. 135. — CATHÉDRALE DE YORK ; CÔTÉ SUD.

ce style (fig. 109), et aussi celui de Richard II et de sa femme, postérieur au précédent de quelques années. Les sépultures : du poète Gower, dans la cathédrale de Southwark ; de Henri IV et de l'archevêque Warham, à Canterbury ; de Thomas Fitzalan, comte d'Arundel, à Arundel ; de Richard, comte de Warwick, à Warwick (fig. 137) ; d'Humphry, duc de Gloucester, à Saint-Albans, sont également à signaler. Nous y ajouterons les châsses de Saint-Frideswide, à Oxford (fig. 139) ; de Guillaume de Wykeham, à Winchester, et, enfin, à Christ Church, dans le Hampshire, la " Salisbury Chantry ", qui appartient déjà à la dernière période de la semi-Renaissance.

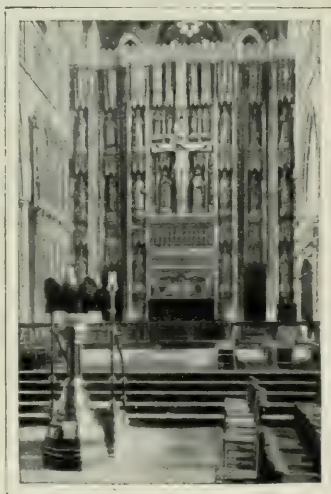


FIG. 136. — PAROI ORNÉE DE WALLINGFORD, A SAINT-ALBANS.

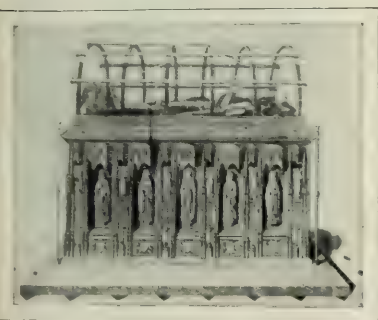


FIG. 137. — TOMBEAU DU COMTE DE WARWICK, A WARWICK.

Nous ne clorons point cette rapide esquisse du style perpendiculaire, qui termine aussi ce que nous avions à dire de l'architecture gothique, sans mentionner une autre particularité de construction non moins

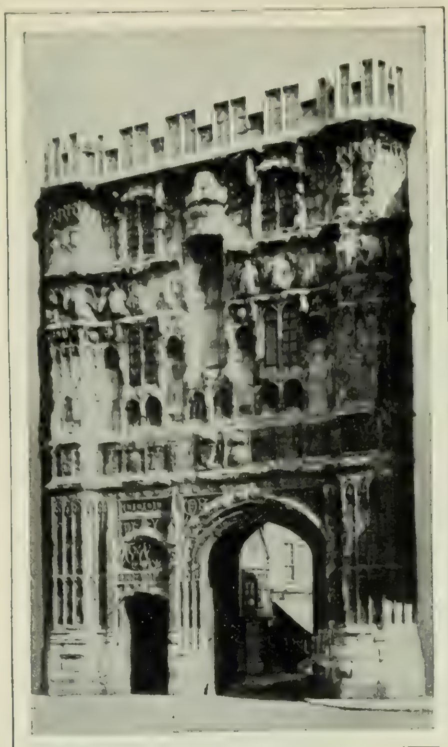


Fig. 138. — Porte, a Canterbury.

anglaise que les voûtes en éventail. Nous voulons parler des voûtes en bois, où les charpentiers des années qui précédèrent la Réforme ont fait preuve d'une habileté et d'une audace également surprenantes. La plus belle de toutes est celle de la grande salle de Westminster (fig. 116), dont les principales fermes ont la forme d'arcs tréflés, décorés d'anges à leurs pointes ; on en peut dire qu'elle constitue la plus grande œuvre de charpenterie du monde entier. Avec de légères variantes, la même pratique se retrouve aux salles d'Hampton Court (fig. 130) et du Cardinal College, aujourd'hui Christ Church College, à Oxford. Toutefois, la voûte en bois d'Hampton Court a de nombreux détails qui sont de la Renaissance ; quelques-uns portent même des marques de l'intervention de Holbein. Les églises de Trunch, dans le comté de Norfolk, et de Saint-Pierre Mancroft à Norwich, ont aussi de fort belles voûtes lambrissées. Dans cette catégorie d'œuvres d'art entrent encore les grandes parois ornées de beaucoup de salles et de chapelles anglaises, bien que, dans la plupart des cas, elles soient plutôt de la Renaissance que de la troisième période gothique. Leur richesse rappelle fréquemment l'exubérance des parois ornées des églises espagnoles. Nous citerons, parmi les principales, celles des églises de Holbeton, Harberton, Dunster, Athe-



Fig. 139. — Châsse de Saint-Frideswide, dans la Cathédrale de Christ Church, a Oxford.

rington, Bovey Tracey, Cartmel, Kenton, Croscombe, Staverton, Llananno, Strensham, de la chapelle du King's College à Cambridge, du hall de Middle Temple et de Wadham College à Oxford.



Fig. 140. — Église de Saint-Gilles, a Wrexham.

BIBLIOGRAPHIE DES CHAPITRES IV, V ET VI. — *Archaeologia*, années 1773 et suivantes. — R. W. Billings, *Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland; Architectural Antiquities of the County of Durham*, 1846. — M. H. Boxham, *The Principles of Gothic Architecture*, 1882. — Francis Bond, *Screens and Galleries in English Churches*, 1908. — E. W. Brayley et J. Britton, *History of the Ancient Palace... at Westminster*, 1836. — J. Britton, *Architectural Antiquities of Great Britain*, 1807-1814; *Cathedrals*, 1821-1835. — P. A. Ditchfield, *The Cathedrals of Great Britain*, 1902 — F. T. Dollman et J. R. Jobbins, *Ancient Domestic Architecture in Great Britain*. — P. M. Falow, *Cathedral Churches of Ireland*, 1894. — J. Fergusson, *History of Architecture*, 1874. — E. A. Freeman, *History of the Cathedral Church of Wells*, 1870. — R. Gough, *Sepulchral Monuments in Great Britain*, 1896. — H. W. Henfrey et H. Watney, *East Anglian Rood Screens*. — Mac Gibbon, *Castellated and Domestic Architecture of Scotland*, Edimbourg, 1887; — *Ecclesiastical Architecture of Scotland*, 1895. — R. J. King, *Handbooks to the English Cathedrals* (Murray). — W. Longman, *The three Cathedrals dedicated to Saint Paul*, 1873. — C. H. Moore, *Development and Character of Gothic Architecture*, 1890. — William Morris, *Gothic Architecture*, 1893. — F. A. Paley, *Manuel of Gothic Mouldings*, 1891. — E. S. Prior, *History of Gothic Art in England*, 1900. — Sir G. G. Scott, *Gleanings from Westminster Abbey*, 1863; *Lectures on the Rise and Development of Mediaeval Architecture*, 1879; *An Essay on the History of English Church Architecture*, 1881. — *Society of Antiquaries of Scotland, Transactions*, années 1852 et suivantes. — E. F. Strange, *Painted Rood Screens in East Anglia*. — C. Wickes, *Spires and Towers of the Mediaeval Churches of England*, 1853-1859. — R. Willis, *The Architectural History of Cambridge*, 1886. — B. Winkles, *Cathedrals of England and Wales*, 1836-1842.





FIG. 141. — LONGLEAT. *(Comté de Wilts.)*

CHAPITRE VII

LE CHAOS TUDOR

Le style gothique disparut peu à peu, dans les Iles, entre l'avènement de Henri VIII, en 1509, et la création, par Inigo Jones, d'une variété britannique d'architecture Renaissance. Une sorte de gouffre sépare les dernières œuvres de style perpendiculaire, en tant que système organisé, des premières productions de Jones. Le gothique anglais ne se soutient plus qu'avec l'appui de méthodes empruntées à la Renaissance italienne ou allemande. La grande salle de Wolsey, à Christ Church, est la dernière œuvre purement gothique. Entre l'époque où elle fut bâtie et celle où prévalurent complètement les principes d'Inigo Jones, l'Angleterre s'est couverte de monuments construits dans un style hybride, difficile à définir, désigné sous le nom de style Tudor. La caractéristique de ce style est l'emploi, purement pittoresque, de motifs empruntés aux traditions gothiques et latines. On n'y tient, pour ainsi dire, aucun compte de leur origine structurale. Lorsque fut passée la période de ruines, qui commença avec la Guerre des Deux Roses et finit avec la tyrannie de Henri VIII, de nombreux artisans étrangers, séduits par le retour de la prospérité nationale, vinrent en Angleterre. Des Italiens, des Allemands, des

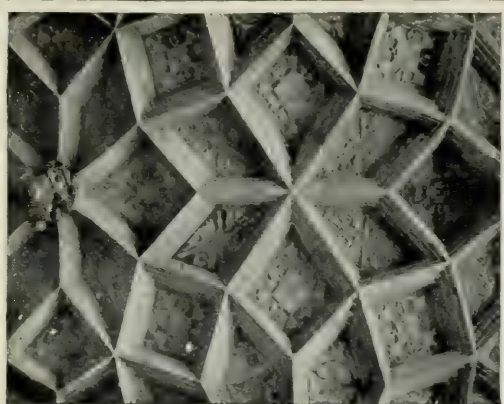


Fig. 142. — Plafond de Chapelle, a Ely.

Flamands s'y rencontrèrent, et ce fut sous la poussée de leurs idées, souvent contradictoires, que l'architecture devint chaotique. Le style Tudor ne fut pas une période de transition dans le sens absolu du mot. Les formes qu'il employa ne découlèrent pas les unes des autres. On ne peut y trouver qu'un mélange purement fantaisiste ou d'une harmonie toute superficielle. Il devait en être ainsi jusqu'au jour où surgirait un homme de génie, qui mettrait de la régularité dans ce désordre. Inigo Jones a rendu à l'art anglais, après le chaos Tudor, les services de Bonaparte à la société française après la tourmente de la Révolution.

Le palais de Wolsey, à Hampton Court, offre le premier exemple, en Angleterre, d'un mélange de l'influence latine et de l'influence gothique. Il fut commencé en 1515 par le cardinal Wolsey, et ses constructeurs étaient, pour la plupart, de nationalité anglaise. Mais on eut recours à la main-d'œuvre italienne pour une partie de l'ornementation. Giovanni da Majano, notamment, fit les médaillons de terre cuite, avec bustes d'empereurs romains, qui décorent les deux tours extérieures. On s'était déjà servi de terre cuite à Layer Marney, à Sutton Palace et ailleurs ; cependant, le travail de Giovanni est rigoureusement italien. Partout où nous avons la preuve qu'on a fait appel à des étrangers pour la construction d'un monument anglais, l'œuvre est elle-même exotique. Les étrangers ne vinrent pas en Angleterre pour accepter nos idées, mais pour développer les leurs. Nous avons quelques raisons de croire que d'autres italiens que Giovanni ont travaillé à Hampton Court ; cependant, contrairement à ce que l'on a dit, le plafond de la chambre,



Fig. 143. — Tour d'entrée Trinity College.



FIG. 144. — SALLE DE RÉCEPTION, A HARDWICKE HALL.

qui est connue sous le nom de Cabinet de Wolsey (fig. 146), ne doit pas être sorti de leurs mains. Il nous paraît plutôt appartenir au type d'ornementation de la Renaissance, dont Holbein s'est servi avec un rare bonheur. Du reste, ce plafond de Hampton Court n'est probablement pas le seul exemple de ce type. Le mausolée de Henri VII, exécuté à Westminster par Torrigiano, n'a d'anglais que sa grille. On peut encore mentionner, parmi d'autres œuvres dues aux Italiens, le magnifique tombeau, par Benedetto da Rovezzano, destiné d'abord au cardinal Wolsey, ensuite à Henri VIII, et dont, finalement, ce qui en restait a servi, trois siècles plus tard, pour la sépulture de Nelson. Mais, en vérité, toutes ces œuvres ne sont point de l'art britannique et n'ont aucun rapport avec le développement national. Nous ne pouvions omettre d'en parler ; il peut nous suffire de les citer.

Beaucoup de circonstances contribuèrent à l'incohérence du style Tudor. Cependant l'afflux des étrangers n'amena jamais, en Angleterre, que des artisans, tout au plus des contremaîtres. Dans aucun cas on n'a la preuve certaine qu'un architecte étranger ait été chargé de la construction d'un édifice de quelque importance. On cite habituellement l'exemple de Longleat, qui serait de Jean de Padoue (fig. 141). Mais il n'y a là qu'une tradition, dont l'exactitude est contredite par l'aspect de l'œuvre. Longleat n'a de latin que la pureté de ses détails : tout le reste est anglais. Son architecte a été, peut-être, soit John Shute, soit encore Robert Smithson, qui figure,



FIG. 145. — GALERIE LONGUE, A CHIRK CASTLE.
(Partiellement restaurée.)

dans les mémoires comme comptable des travaux. La seconde hypothèse est cependant la moins probable. Dès que Longleat fut achevé, ce même Smithson fut, en effet, chargé de construire Wollaton Hall, qui n'a que de lointaines ressemblances avec le monument du comté de Wilts. La différence essentielle entre les deux édifices est une profusion plus grande de détails dans le second. A la cour intérieure de Longleat correspond, d'autre part, à Wollaton Hall,

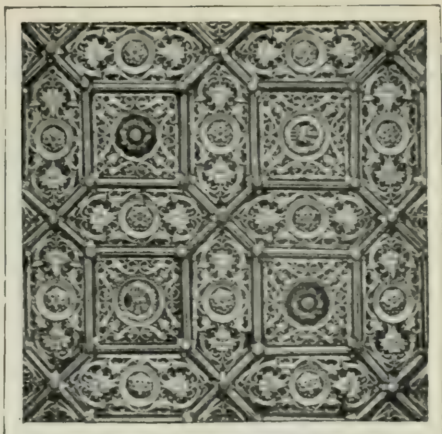


FIG. 146. — PLAFOND DU CABINET DE WOLSEY, A HAMPTON COURT.

une salle centrale qui a l'apparence d'une tour. Mais il suffit de supposer que Jean de Padoue fut le conseiller, soit de Shute, soit de Smithson, pour concilier à la fois l'aspect de Longleat et la tradition, en ce qui concerne son architecte. Comme exemple de la division du travail entre les constructeurs anglais et les ornemanistes étrangers, M. Réginald



FIG. 147. — GALERIE, A HADDON HALL.

Blomfield, qui attribue à Shute le mérite de Longleat, appelle particulièrement l'attention sur la chapelle de Salisbury, à Christ Church, dans le comté de Hants. Les parties structurales de cette chapelle appartiennent au dernier style perpendiculaire pour tout ce qui se rapporte au plan et à la main-d'œuvre ; mais la



FIG. 148. — LONGFORD CASTLE.
(Comté de Wilts.)



FIG. 149. — GALERIE, A POWIS CASTLE.

décoration des pilastres, des architraves et des tympans est de la Renaissance et due à des Italiens. Pendant le siècle du chaos Tudor, les influences étrangères varièrent, en Angleterre, suivant les localités. Il y eut peu d'immigrants français. A part le monument d'Oxenbrigge, dans l'église de Bride, comté de Sussex, et quelques chapiteaux, reconnus par M. Blomfield, dans la vieille église de Chelsea, on n'a guère de travaux qui portent leur empreinte. Mais beaucoup d'Italiens, d'Allemands et de Flamands se répandirent dans le pays, en se groupant par nationalité. Il en est résulté que les comtés les plus voisins de la Manche, par où arrivèrent les premiers, ont, plus que les autres, des monuments de caractère italien. Les Allemands et les Flamands, pour une raison analogue, travaillèrent surtout dans les comtés de l'Est et du Centre.

A la fin du règne de Henri VIII, le nombre des Italiens diminua fortement, tandis qu'augmentait celui des Allemands et des Flamands. Ce mouvement, qui s'accordait avec la situation politico-religieuse du royaume, en fut, sans doute aussi la conséquence. Le plus illustre, et l'un des plus anciens Allemands qui travaillèrent en Angleterre, est Holbein. Mais on a coutume de lui attribuer bien des ouvrages qui ne sont nullement sortis de ses mains, en tout cas dont on n'a pas la preuve qu'ils lui soient dus. La porte Nord de Whitehall, qui se trouvait en face de l'endroit où s'élève maintenant Gwydyr House, et qui a figuré souvent, dans les



FIG. 150. — CHAMBRE DU CHATEAU DE SIZERGH. *(Au Victoria and Albert Museum.)*

livres, sous le nom de " porte de Holbein ", était du dernier style gothique purement anglais. Elle ressemblait aux tours de Hampton Court, aux portes de la Trinité (fig. 143) et de Saint-Jean, à Cambridge, et à bien d'autres



Fig. 151. — Chirk Castle, a Oswestry.

œuvres contemporaines. La porte Sud, ou de King Street, jadis à l'endroit où Downing Street débouche sur Whitehall, était plutôt de Holbein. Nous ne possédons pas une bonne reproduction de cet ouvrage ; mais on peut se former un jugement par une gravure de Vertue, faite en 1725, deux ans à peine après la démolition de la porte, d'après un dessin de



Fig. 152. — Mapperton.
(D'après Blomfield.)

Holbein lui-même. On se rend bien compte, par la vue de ce dessin, que la porte de King Street avait tous les caractères d'un ouvrage de Holbein, non seulement par l'ensemble, mais aussi par le détail. Sans doute est-ce encore à Holbein qu'il faut attribuer les culs-de-lampe de la voûte en bois de la grande salle de Hampton Court (fig. 153). On sait qu'ils furent fournis par un certain Richard Rydge, de Londres ; mais ils montrent trop bien la griffe du lion pour ne pas être de Holbein.

Le nombre des Allemands et des Flamands devint encore plus considérable sous le règne d'Élisabeth. Ils eurent une influence, les premiers surtout, qui fut des plus fâcheuse pour l'art anglais. C'est

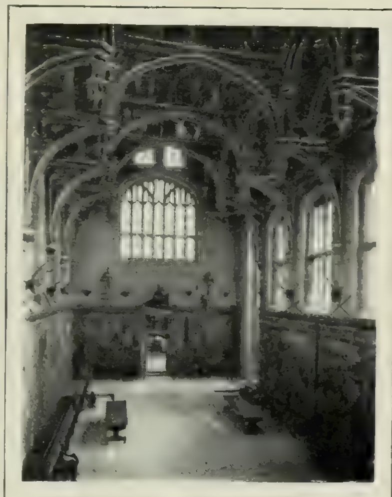


Fig. 153. — Hall de Hampton Court.



Fig. 154. — Audley End.
(Comté d'Essex.

à elle qu'il faut attribuer l'ornementation déplorable et le manque de proportion qui caractérisent toutes les constructions du temps de cette reine. " Les parois ornées et les manteaux de cheminée de la vieille Chartreuse, de Longleat et de Hatfield, le lourd porche d'entrée d'Audley End (fig. 154), les pignons de Wollaton, l'idée mauvaise d'employer des colonnes toscanes, et autres, pour des cheminées, les cariatides en balustre, tout cela, dit M. Blomfield, trahit la lourdeur de main et l'instinct purement machinal de l'ouvrier allemand. Comme le dessin architectural n'existait pour ainsi dire pas à cette époque, les constructeurs recouraient à des modèles soit académiques, soit spéculatifs, qu'ils trouvaient dans des livres. Et, dans ce dénûment, il est assurément fort regrettable que les traités d'architecture répandus en Angleterre n'aient pas été italiens plutôt qu'allemands. Car l'architecte peu instruit qui construisait du temps d'Élisabeth, n'avait, personnellement,



Fig. 155. — Montacute.
(Comté de Somerset.)

aucune préférence. S'il ne choisissait pas de meilleurs modèles, c'est uniquement parce qu'il les ignorait. "

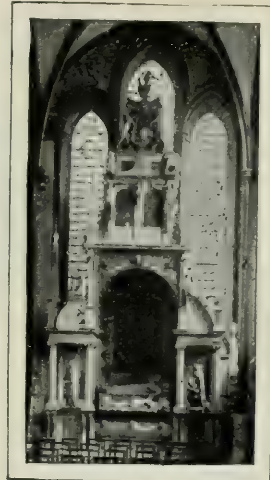


Fig. 156. — Tombeau d'Hertfort, dans la cathédrale de Salisbury

J'ai déjà dit que les Allemands et les Flamands, aussi bien que les Italiens qui les précédèrent ne travaillèrent qu'en sous-ordre à des monuments de quelque importance. La seule exception à cette règle est peut-être la Bourse de Sir Thomas Gresham, dont le plan paraît provenir des Pays-Bas. Elle porte, dans la conception générale et le détail, le cachet d'Anvers. La Bourse de Sir Thomas Gresham se fait remarquer, dans toutes ses parties, par une réserve et une grâce qui n'ont rien de teutonique. En Angleterre, les Allemands sont surtout responsables des dessins, quelquefois pittoresques, mais le plus souvent barbares, des manteaux de cheminées, des cheminées, des tombeaux, etc., qui furent bâtis en si grand nombre à partir du règne d'Élisabeth. Une des meilleures œuvres dues à cet art anglo-allemand est le monument d'Hertfort, dans la cathédrale de Salisbury (fig. 156). Ses détails, en soi fréquemment absurdes, sont cependant coordonnés d'une manière qui n'est point désagréable.

Pour aucun des grands monuments du règne d'Élisabeth, on ne peut donner le nom de l'architecte qui l'a construit. L'identification la moins douteuse est probablement celle de Robert Smithson, dont les idées dominèrent à Wollaton. Un grand nombre d'œuvres ont été attribuées à John Thorpe, qui paraît n'avoir



Fig. 157. — Montacute.
(Comté de Somerset.)



Fig. 158. — Knole.
(Comté de Kent.)

été qu'un chef de chantier. Thomas Holt, qui passe pour avoir bâti plusieurs des monuments d'Oxford, y compris la Tour des Cinq Ordres, n'était qu'un excellent charpentier. John Abel fut, de même, un ouvrier pittoresque, un peu grossier, dont le talent s'est exercé dans les comtés de l'Ouest, où les forêts abondantes firent prendre l'habitude des constructions mi-partie en bois. Sir Thomas Gresham a pu être l'architecte de plusieurs des monuments qu'il fit bâtir à ses frais. Thomas Grumbol termine la liste des prédécesseurs notables d'Inigo Jones.



Fig. 159. — Chambre a coucher, a Knole.

Le chaos Tudor n'a pas produit d'églises importantes. Après la séquestration des monastères, en 1534-1539, la construction des édifices religieux fut d'ailleurs à peu près interrompue, jusqu'au moment où l'incendie de Londres, en 1666, qui détruisit 89 églises, vint ouvrir un vaste champ à l'activité de Wren. Les principaux monuments de style Tudor furent des châteaux. Indépendamment de ceux dont il a déjà été question, nous citerons encore : Montacute (fig. 155 et 157), Chalcote, Burghley, quelques parties de Longford (fig. 148) dans le comté de Wilts, Holland House, Kirby House, Aston Hall à Birmingham, Knole (fig. 158 à 162), Buckhurst, Holdenby, Kirkby Hall (fig. 202),



Fig. 160. — Galerie, a Knole.

Loseley, Littlecote, Hardwicke (fig. 163), Hatfield (fig. 164) et Ampthill. Nonsuch Palace n'est plus connu que par de mauvaises gravures. La première Bourse Royale et Old Somerset House sont également détruites.



Fig. 161. — Colonnade. a Knole.

Comme nous l'avons déjà dit, on trouve, dans toutes ces constructions, des influences rivales que l'on reconnaît aisément par le plus ou moins de goût dont elles témoignent. A cet égard, nous le répétons, les Allemands viennent en dernier lieu, après les Italiens et les Flamands.



Fig. 162. — Chapelle. a Knole.

A de rares exceptions, presque toutes les anciennes habitations en bois, ou mi-partie en bois, qui nous restent sont de l'époque des Tudor. On n'en connaît qu'un bien petit nombre, où le style perpendiculaire apparaisse dans sa pureté. Les plus importants manoirs sont dans le comté de Lancastre : Samlesbury, Speke Hall, Moreton Old Hall (fig. 165), Agecroft Hall, d'autres encore, nous montrent ce que l'on pouvait obtenir à cet égard. Les comtés de l'Ouest ont une foule d'habitations mi-partie en bois, qui ne sont pas sans mérite. Les principales se rencontrent à Chester (fig. 166), Srewsbury, Dunster, et autres villes. Le manoir de Lyemore (Montgomery), qui fut autrefois la résidence de lord Herbert de Chenbury (fig. 167), et celui d'Ockwells (Berk) sont aussi



Fig. 163. — Hardwicke Hall.
(Comté de Derby.)



FIG. 164. — HATFIELD HOUSE.

fort beaux ; le second a des détails remarquables. Dans les comtés de l'Est et du Sud-Est, le nombre des habitations de ce genre n'est pas moindre. On en trouve surtout à Ightham, Harrietsham, Wingham, Bury Saint-Edmunds, Lavenham, Saffron-Walden, Newark, etc. Enfin, il faut encore citer, comme contribuant à nous donner la mesure de la capacité artistique de l'époque dont nous parlons, une foule de sculptures sur bois pour des corniers, des portes, des fenêtres, etc.

En Écosse et en Irlande, le caractère défensif des constructions particulières médiévales a persisté davantage qu'en Angleterre. Les exemples que nous fournit l'Écosse portent la marque très accentuée de l'influence française qui s'est longtemps fait sentir au Nord de la Tweed. Toutefois, il n'en est aucun où n'apparaisse aussi l'ambition esthétique personnelle du constructeur. Le plus souvent, elle se manifeste par la forme des moulures des portes ou celle des chambranles de cheminées. Et, quand ces détails manquent, on la reconnaît, comme au château de Bothwell, à l'harmonie de toute l'œuvre. Il est difficile de dater les châteaux d'Écosse, dont beaucoup sont habités. On les a continuellement agrandis et modifiés pendant des siècles. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'ils constituent une variété, quelquefois supérieure à leur modèle, des châteaux construits en France à l'époque où l'insécurité les rendait nécessaires. En tant qu'ha-



FIG. 165. — MORETON OLD HALL.
(Comté de Lancastre.)

bitations, les châteaux écossais du Moyen Age n'étaient pas aussi dépourvus de confort qu'on l'a prétendu. Les latrines, par exemple, y étaient aussi nombreuses et aussi bien placées que dans nos habitations modernes. De nombreuses cheminées assuraient le chauffage. Une pratique courante consistait à diviser la hauteur en deux ou trois étages voûtés que l'on subdivisait au moyen de parquets en bois. D'intéressants châteaux écossais de diverses époques, les uns en ruines, les autres encore debout et habités, sont ceux de Borthwick, Bothwell, Crichton, Campbell, Caerlaverock, Cawdor, Craigmillar, Crosraguel, Linlithgow Palace, Dirleton, Glamis (fig. 168), Fyvie et les tours Nord-Ouest de Holyrood.



Fig. 166. — Vieille maison, a Chester.



Fig. 167. — Lyemore.
(Comté de Montgomery.)

En Irlande, la silhouette et les proportions des châteaux du Moyen Age constituent la plus grande partie de leur valeur artistique. Howth Castle (fig. 169) en est un exemple. Les châteaux irlandais sont innombrables, mais presque toujours ruinés, ou tellement masqués par des constructions plus récentes qu'on a de la peine à les étudier. Effectivement, de nombreuses maisons modernes ont, en Irlande, pour noyau, un château médiéval. Il n'est pas rare de rencontrer deux habitations ou corps de bâtiment que séparent des murs de 2 m. 50 à 5 mètres d'épaisseur. Dans ce cas, on peut être certain que quelque ancienne forteresse de O'Co-



Fig. 168. — Glamis Castle.
(Comté de Forfar.)



FIG. 169. — HOWTH CASTLE, PRÈS DE DUBLIN.

nor ou des O'Toole en constitue l'ossature. Il semble bien, cependant, qu'au point de vue du confort les châteaux irlandais n'aient pas été de beaucoup inférieurs à ceux d'Écosse. Mais ils ne possèdent pas, au moins pour la plupart, au même degré, les indices légers d'esthétique qui surprennent et réjouissent dans la région du Nord. Ce phénomène est d'autant plus surprenant que le Celte irlandais a excellé dans d'autres branches de l'art.

BIBLIOGRAPHIE. — *Archaeologia*, années 1773 et suivantes. — Reginal Blomfield, A. R. A., *A History of Renaissance Architecture in England, 1500-1800*, 1897. — J. Clayton, *Ancient Half-timber Edifices of England*, 1846. — W. G. Dawie et W. C. Green, *Old Cottages and Farmhouses in Surrey*, 1908. — T. Garner, *The Domestic Architecture of England during the Tudor Period*, 1908. — J. A. Gotch, *Early Renaissance Architecture in England*, 1901 ; *Renaissance Architecture in England*, 2 vol. in-folio. — Ernest Law, *History of Hampton Court Palace*, 1885-1891. — J. Nash, *Mansions of England*, 1839-1849. — H. Shaw, *Details of Elizabethan Architecture*, 1839. — H. Taylor, *Old Halls of Lancashire and Cheshire*, 1884. — *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland*, années 1852 et suivantes.





FIG. 170. — WHITEHALL. — PARTIE CENTRALE DE LA FAÇADE NORD.
(D'après le dessin d'Inigo Jones.)

CHAPITRE VIII

LA RENAISSANCE ANGLAISE
INIGO JONES ET SIR CHRISTOPHE WREN

L'ARCHITECTURE Renaissance *raisonnée* ne date, en Grande-Bretagne, que des premières années d'Inigo Jones. Né en 1573, cet architecte passa une bonne partie de sa jeunesse sur le Continent ; sa carrière, en Angleterre, comme artiste indépendant, ne commença qu'en 1604, et il ne fut nommé qu'en 1615 inspecteur général des bâtiments de la Couronne. Jones a fait deux projets pour la reconstruction du palais de Whitehall. Encore qu'on ne soit pas d'accord à cet égard, il est vraisemblable que le plus ancien fut aussi le plus modeste. Jones l'aurait dessiné, en 1619, pour Jacques Ier, et ce n'est que quelques années plus tard, sous le règne de son successeur, qu'il aurait élaboré le fastueux projet dont le dessin est devenu une mine d'idées pour des générations d'architectes. La seule partie réalisée de ce projet, la Salle des banquets, est peut-être la solution la plus satisfaisante que l'on puisse concevoir du problème tel qu'il se posait. Par sa destination, la construction devait être une salle à manger de cérémonie, aménagée pour des spectateurs ; extérieurement, elle devait former un lien entre d'autres parties plus hautes, et d'utilité plus complexe, du palais. Eu égard à ces difficultés, il est à peine exagéré de dire que le second Whitehall de Jones est la conception la plus étonnante qui soit jamais sortie du cerveau d'un architecte (fig. 170). Ce Whitehall fut l'œuvre d'un homme qui apprit, en Italie, la grammaire de son

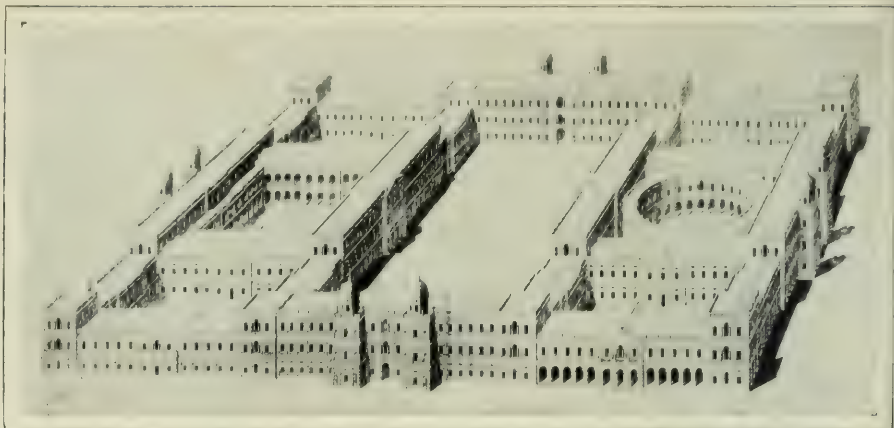


FIG. 171. — WHITEHALL.
(Par Inigo Jones. D'après une gravure de Muller.)

art et revint dans sa patrie pour y élaborer le plan d'un palais, de nature à dépasser, en étendue et en magnificence, tout ce que l'on connaissait. Aucune tradition n'existait pour lui venir en aide ; son génie y suppléa et produisit une œuvre, parfaitement homogène, dans le sentiment national. Le plus grandiose des deux projets était fait pour un édifice qui aurait mesuré près de 400 mètres de long sur 300 mètres de large, ce qui correspond à une surface quatre fois plus grande que celle qui est occupée par le Parlement actuel (fig. 171). Cet édifice devait comprendre sept cours intérieures, dont la plus grande, entourée de pavillons magnifiques de 25 à 35 mètres de haut, aurait compté plus de 250 mètres de long sur 125 mètres de large. A droite et à gauche de cette cour, il devait en exister trois autres, toutes quadrangulaires, sauf la cour médiane de l'Ouest, qui aurait été de forme ronde. Le seul détail que l'on ait critiqué de ce plan général est la ligne de ciel, qui aurait comporté une paire de tourelles sur chaque façade (fig. 170). Mais il ne faut pas oublier que Jones, de même que Wren, Alfred Stevens et d'autres grands artistes, perfectionnait toujours ses projets lors de leur exécution. On peut croire qu'il n'aurait point manqué d'élaguer de son plan ce qu'il avait de défectueux et que les tourelles n'auraient jamais été bâties. Ainsi il n'a tenu qu'au hasard d'une révolution que l'Angleterre possédât une œuvre sans égale. Si Charles Ier avait conservé sa tête sur ses épaules, on aurait, à Londres, le pendant civil de la cathédrale de Saint-Paul. Le reproche que l'on a fait si souvent à cette ville d'être pauvre en monuments ne serait plus fondé. Car

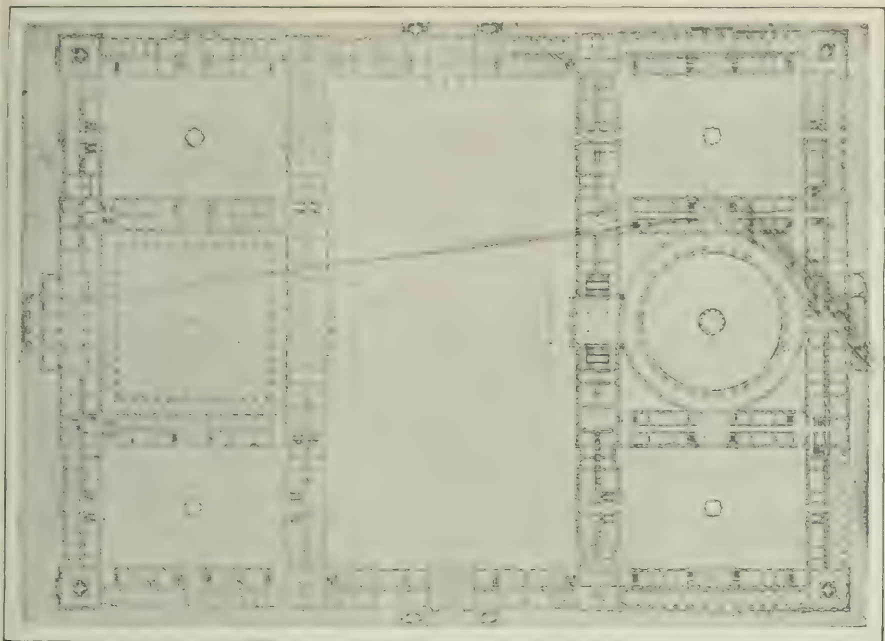


FIG. 172. — PLAN DU REZ-DE CHAUSSÉE DE WHITEHALL.
(Par Inigo Jones. Échelle au 3.600e environ.)

le projet de Jones, parfaitement mûri, n'avait rien d'un château en Espagne. Sa réalisation complète était décidée ; on l'avait commencé, et son interruption n'a tenu qu'à des causes purement fortuites. Nous avons dit que les dessins de Whitehall étaient devenus une mine d'idées architecturales. Ceux qui sont au courant de tous leurs détails peuvent, en effet, les retrouver dans une foule de rues des cités anglaises. Un des exemples les plus frappants est la fausse tentative de style Renaissance de Sir George Gilbert Scott, à Westminster. Une grande partie de l'architecture du Home Office est faite de tranches prises dans les façades de Whitehall. La seule différence tient à la puissance de Jones et à la faiblesse de Scott, qui travaillait à tâtons, dans un style qu'il ne connaissait point. On s'en rend surtout compte par les substructions. Celles de Whitehall sont superbes ; la beauté et la vigueur s'y combinent et font admirer l'arcade rustique qui soutient le grand mur au-dessus d'elles. Le rez-de-chaussée à panneaux de Scott est, au contraire, d'une faiblesse et d'un écrasement déplorables.

Les autres œuvres d'Inigo Jones ont fait l'objet de nombreuses discussions ; mais beaucoup de monuments, comme l'hôpital Hériot,


FIG. 173. — PORCHE DE SAINTE-MARIE, A OXFORD.

à Édimbourg, le porche de Sainte-Marie (fig. 173) et le carré intérieur du Collège Saint-Jean, à Oxford, et la Bourse de Copenhague, lui ont été attribués sans preuves suffisantes, parfois même contre toute probabilité. Parmi les édifices dont certaines parties dérivent de ses plans, nous pouvons citer : l'hôpital de Greenwich (fig. 174 et 175) ; Wilton House (y compris les deux salles splendides qui sont connues sous les noms de *double cube* et de *simple cube*), près de Salisbury ; peut-être Cobham Hall (fig. 176) dans le comté de Kent ; l'église de Saint-Paul, à Covent Garden (fig. 177) ; peut-être Ashburnham House avec son bel escalier (fig. 178), etc. " La capacité extraordinaire de Jones, a dit Blomfield, est démontrée par la façon merveilleuse dont il débarrassa l'architecture anglaise des puérilités allemandes. Le développement que prit cette architecture, grâce à lui, procédait, il est vrai, des œuvres italiennes ; mais il sut si bien en approprier les éléments aux traditions anglaises que ses idées furent acceptées immédiatement et qu'elles ont été appliquées, pendant cent cinquante ans, par les meilleurs esprits de l'Angleterre. La force principale de Jones a été le sens approfondi qu'il possédait de la proportion, son mépris de l'élégance fade, la rare distinction de son style. Il disait lui-même que l'architecture doit être solide, de bonnes proportions viriles et simplement conçue. " Personne mieux que lui n'a réalisé cet idéal de son art. Il faut ajouter à cela que Jones a possédé au plus haut point cette qualité si importante, qui consiste, pour le grand artiste, à faire passer quelque peu de sa personnalité dans chaque détail de son œuvre. Il en est résulté que ses travaux, independamment des traits généraux qui les distinguent, ont tous un caractère individuel, qui les met au rang d'une création.


FIG. 174. — HÔPITAL DE GREENWICH. *(Inigo Jones.)*



FIG. 175. — HÔPITAL DE GREENWICH. (*Wren.*)

Les années qui suivirent la mort de Jones furent pauvres en beaux monuments. John Webb, qui eut à surveiller à Wilton House, à Amesbury, à Ashburnham House dans le Dean's Yard, à Westminster et, probablement, à Gunnersbury et à Greenwich, l'exécution des plans de Jones, fit lui-même un assez grand nombre de travaux ; mais la plupart ne sont pas heureux. La meilleure peut-être des œuvres qui lui sont personnelles est Thorpe Hall, près



FIG. 176. — COBHAM HALL. (Partie attribuée à *Inigo Jones*
(*Comte de Kent.*)



Fig. 177. — Saint-Paul, a Covent Garden. *(Inigo Jones.)*

de Peterborough, qu'il construisit pour Oliver S. John. On y retrouve beaucoup des heureuses proportions et de la dignité des plans de Jones. On peut donc dire que l'architecture Renaissance anglaise ne fit rien qui vaille la peine d'être noté, pendant le temps qui s'écoula entre la mort de Jones et les premiers travaux de Wren.

Christophe Wren naquit en 1632. Son père était doyen de Windsor, et son oncle, Mathieu Wren, évêque d'Ely. D'abord élève de Busby, à Westminster, Wren fut ensuite *étudiant privilégié* de Wadham College, à Oxford ; il compléta ses études, vers l'âge de vingt et un ans, à All Souls College. Wren s'intéressa, dans sa jeunesse, aux mathématiques, à la mécanique et, d'une manière plus générale, aux sciences appliquées. Ce ne fut qu'en 1661, alors qu'il avait vingt-neuf ans, qu'il s'occupa pratiquement d'architecture et devint auxiliaire de Sir John Denham, inspecteur général des travaux. Peu de temps après, il construisit la chapelle de Pembroke College, à Cambridge, et le Sheldonian Theatre, à Oxford. On lui a attribué l'Ashmolean Museum ; mais ce monument est plutôt l'œuvre d'un architecte oublié du nom de Wood. A Oxford, le meilleur plan de Wren est celui de l'intérieur de la chapelle du Collège de la Trinité (fig. 179). Une occasion de bâtir, la plus grande qu'un architecte ait jamais connue, lui fut fournie par l'incendie de Londres, dans le courant de l'automne de 1666. Wren dressa, à cette occasion, un plan magnifique pour la réédification de la cité sur de nouvelles lignes ; mais ce plan n'eut aucune suite :

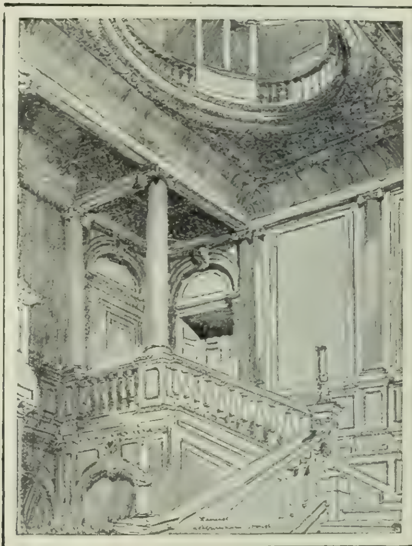


Fig. 178. — Ashburnham House. *(Escalier d'après Blomfield.)*

le *conservatisme* anglais et d'autres raisons s'y opposèrent. Wren fit rebâtir la cathédrale et 54 églises, dont la plus fameuse est celle de Saint-Étienne, à Walbrook (fig. 180). L'architecte, à l'aide de procédés fort simples, autant qu'ingénieux, est arrivé à produire, à Saint-Étienne, un effet très imposant. On a prétendu que Wren, pour cette église, s'était inspiré de certaines basiliques orientales. Ce n'est pas probable, car il avait un modèle bien plus rapproché, celui de Sainte-Anne, à Haarlem, qui incarnait la même idée. Si Saint-Étienne est la meilleure des petites églises de Wren, le clocher de l'église de Bow, à Cheapside (fig. 181), l'emporte sur toutes ses constructions de même nature. Il y a résolu ce problème d'adapter le détail presque classique à un ouvrage de conception verticale. Parmi les autres œuvres de Wren, il est impossible de ne point citer les dômes et les colonnades de l'hôpital de Greenwich (fig. 174 et 175), qui sont une des meilleures conceptions de l'architecture Renaissance ; le *Monument* de Londres ; l'église Saint-Bride, de Fleet Street (fig. 182) ; la partie orientale du palais d'Hampton Court (fig. 183 et 184) ; la bibliothèque du Collège de la Trinité, à Cambridge ; enfin Temple Bar, que l'on a si fâcheusement démoli en 1878. Mais c'est surtout à l'église de Saint-Paul (fig. 185 et 186) que le nom de Wren restera attaché, bien que le plan de la cathédrale de Londres ne soit pas, au demeurant, aussi parfait que celui de quelques-unes des œuvres du même architecte. L'église de Saint-Paul ne fut réellement commencée qu'en 1672. Le plan suivi ne fut pas le premier ; Wren en avait déjà fait deux, que l'on ne peut omettre de mentionner. L'un est surtout connu par un modèle en bois, qui est actuellement déposé dans une chambre supérieure de la cathédrale ; l'autre est un dessin, scellé par le roi et désigné sous le nom de *warrant design*. Le modèle est celui d'une église qui n'au-

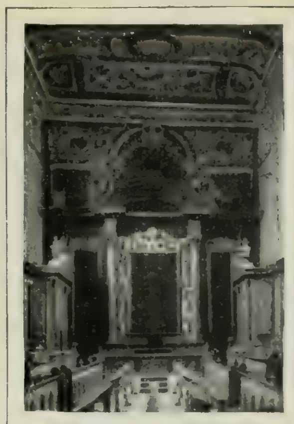


Fig. 179. — Chapelle du Trinity College, a Oxford. *(Wren.)*



Fig. 180. — Eglise Saint-Étienne, a Walbrook. *(Wren.)*



Fig. 181. — Eglise de Bow, a Cheapside. *(Wren.)*

rait pas valu extérieurement la cathédrale de Saint-Paul actuelle, mais aurait eu sur elle l'avantage d'un plan meilleur et de dispositions intérieures préférables. L'influence du Duc d'York et aussi, peut-être, les goûts secrets du Roi, qui estimait que cette église s'accorderait mal avec le rituel de la religion romaine, le firent rejeter. Le *warrant design* a pu ne pas être fait bien sérieusement. Il est possible que Wren ne l'ait destiné qu'à donner le change aux deux partis hostiles, tandis qu'il élaborait le beau projet que nous connaissons. L'histoire secrète des divers projets de Saint-Paul n'est pas connue. On peut cependant soupçonner que l'intelligence malicieuse de Charles II a été pour quelque chose dans le *warrant design*. Le roi avait à compter, effectivement, avec Rome et avec Londres, ou, si l'on préfère, avec son frère et la Cour de France d'une part, avec le peuple anglais de l'autre. Telle qu'elle est, la cathédrale de Saint-Paul n'en est pas moins la mieux réussie des églises construites, en Europe, pendant la Renaissance. La basilique de Saint-Pierre, à Rome, l'emporte sur elle en étendue et aussi par la splendeur de sa décoration intérieure ; mais, dans son ensemble, le dessin extérieur de la cathédrale de Saint-Paul est de beaucoup meilleur que celui de la basilique de Saint-Pierre. Quant aux autres églises de style analogue, comme le Panthéon et les Invalides à Paris, Saint-Isaac à Saint-Pétersbourg, on peut, par comparaison, les juger relativement peu importantes : elles n'ont point le cachet imaginatif spécial, qui rend si imposante la masse énorme de l'église de Saint-Paul.



Fig. 182. — Saint-Bride (Fleet Street). *(Wren.)*

Avec cette cathédrale et les 54 églises dont nous avons déjà parlé, on doit encore à Wren 8 collèges, 35 grandes salles, 4 palais et plus de 40 autres monuments. La partie orientale d'Hamp-



FIG. 183. — ANGLE SUD-EST D'HAMPTON COURT. *(Wren.)*

ton Court est, après Saint-Paul, la meilleure de ses œuvres. Pour la construire, Wren fut obligé de détruire une étendue considérable du palais Tudor, et cette perte est regrettable ; mais on serait presque tenté de l'excuser, quand on considère la beauté de l'édifice qu'elle nous a valu. Non seulement, d'ailleurs, les constructions de Wren, à Hampton Court, sont belles par elles-mêmes, mais on en peut dire qu'elles offrent un confort qu'on ne trouvait guère dans les palais à cette époque. Tous les visiteurs d'Hampton Court sont d'accord sur ce point. Nulle part ailleurs on n'a fait un emploi plus judicieux des matériaux, et notamment de la brique rouge. Wren fit aussi un plan, qui n'a pas été exécuté, pour certaines parties de Bushey Park et construisit, pour le Collège de la Trinité, à Cambridge, des annexes qui mériteraient presque le nom de palais. Le plan de la Bibliothèque de ce collège est un des plus heureux qu'il ait produits. Mais cet artiste a eu recours à un expédient qu'on ne saurait admirer, pour masquer le manque d'accord entre l'extérieur et l'intérieur du soubassement, qui est plus haut en dehors qu'en dedans. Wren fit encore d'autres travaux, qui ne peuvent être étudiés dans cette esquisse. Il nous suffira de mentionner les tours actuelles de l'abbaye de Westminster et quelques églises " gothiques " de la cité, ainsi que l'étage supérieur de la



FIG. 184. — HAMPTON COURT. *(Wren.)*
(Vue intérieure.)



FIG. 185. — CATHÉDRALE DE SAINT-PAUL, VUE DE LUDGATE HILL.

tour Tom, à Oxford. Si intéressantes que soient ces œuvres, pour celui qui étudie la personnalité de leur auteur, elles n'ont rien à voir avec le développement de l'art anglais.

Ce ne fut pas seulement comme artiste de génie que Jones et Wren ont bien mérité de leur pays. Ils confirmèrent aussi la tradition, qui veut que les architectes anglais aient été les meilleurs dessinateurs de plans de tout l'univers. En se préoccupant, comme ils l'ont fait, d'ouvrir largement leurs édifices à la lumière, à l'air et au public, ils ont témoigné d'une hardiesse et d'un bon sens qui furent, en somme, sauf de rares éclipses, la caractéristique des constructeurs anglais. Nous ne nous limitons pas, d'ailleurs, pour porter ce jugement, aux œuvres achevées de Jones et de Wren. L'un et l'autre ont laissé une foule de projets, de dessins, d'esquisses, qui contribuent, pour leur part, à mettre en lumière la puissance de ces deux architectes.

Les principales collections de ces plans sont aux collèges de Worcester et de All Souls, à Oxford, à Chatsworth et au Soane Museum.



FIG. 186. — CATHÉDRALE DE SAINT-PAUL. *(Wren.)*

Ce n'est pas trop d'ajouter que nous considérons Jones et Wren comme les plus grands de tous les " architectes ", en donnant à ce terme le sens qu'on lui attribue de nos jours. Leurs œuvres ne se placent point à côté des productions de l'architecture grecque ou de l'architecture gothique ; mais, en aucun temps, il

ne s'est trouvé d'hommes dont le génie et l'activité aient produit de meilleurs résultats. On a comparé Jones à Palladio, et Wren à Mansard. Mais le génie de Palladio n'avait pas la puissance de celui de Jones et il n'est pas téméraire de supposer que Palladio n'aurait jamais conçu Whitehall. Quant aux facultés de Mansard, il ne semble pas qu'on puisse les mettre, un seul instant, en parallèle avec l'immense variété, le goût, le sens de la proportion, le jugement, l'ingéniosité et l'imagination féconde de Sir Christophe Wren, dont le talent a été, de plus, sans égal pour mettre l'œuvre en harmonie avec son entourage.

BIBLIOGRAPHIE. — Reginal Blomfield, *A History of Renaissance Architecture in England,* 1897, 8 volumes. — Britton et Pugin, *Public Buildings of London,* 1825. — Colin Campbell, *Vitruvius britannicus,* 1715-1725. — Peter Cunningham, *Inigo Jones,* 1848. — James Elmes, *Life and Works of Sir C. Wren,* 1823; *Sir C. Wren and His Times,* 1823. — W. Kent, *Architecture of Inigo Jones,* 1727. — Leoni, *Architecture of Palladio* (traduction, par I. Ware), 1715. — W. J. Loftie, *Inigo Jones and Wren, or the Rise and Decline of Renaissance Architecture in England,* 1893. — A.-H. Mackmurdo, *Wren's City Churches Opington,* 1883. — Lucy Phillimore, *Sir Christopher Wren,* etc., 1881. — H. Inigo Triggs et Henry Tanner, *Some Architectural Works of Inigo Jones.* — John Wardy, *Some Designs of Inigo Jones,* 1744. — Isaac Ware, *A complete Body of Architecture,* 1756; *Designs of Inigo Jones,* 1757. — Christopher Wren (jeune), *Parentalia,* 1750.





FIG. 187. — SOMERSET HOUSE. *(Sir William Chambers.)*

CHAPITRE IX

LES DISCIPLES DE JONES ET DE WREN

JONES créa bien une nouvelle forme d'architecture de la Renaissance ; mais ce fut Sir Christophe Wren qui lui donna la souplesse dont elle avait besoin et acheva de l'adapter aux nécessités anglaises. Longtemps avant sa mort, survenue en 1723, il y avait eu des hommes capables de travailler dans sa manière. Il nous suffit de citer, d'abord, Edward Garman (ou German), qui a bâti la seconde Bourse royale, incendiée en 1838, et plusieurs autres monuments de la Cité ; le capitaine Winde (ou Wynne), peut-être hollandais, auteur de Newcastle House, dans les Lincoln's Inn Fields, et de la vieille Buckingham House, à Saint-James Park ; Henri Bell, de King's Lynn, où il a laissé d'excellents travaux. Mais après lui vinrent des architectes, comme Hawksmoor, Gibbs, Archer, James, Vanbrugh, Kent, Colin Campbell, Vardy, le plus ancien des Wood, etc., qui continuèrent fidèlement sa tradition. Quelques-uns de ces architectes furent ses ennemis ; le plus grand nombre le vénérèrent comme un maître. Talman, que M. Blomfield considère comme le type du constructeur officiel, fut l'un des persécuteurs de Wren, dans ses dernières années ; Chatsworth, Thoresby aujourd'hui détruit, et Swallowfield sont les principales de ses œuvres. Talman, nullement habile, fut toujours correct ; jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, il est bien peu d'architectes qui ne l'aient imité. Vanbrugh faisait des pièces de théâtre qui ont contribué, pour une bonne part, à sa réputation. Ses travaux d'architecture ont



FIG. 188. — ÉLÉVATION DE BLENHEIM. *(Vanbrugh.)*

de la hardiesse ; malheureusement leurs détails laissent presque toujours à désirer. Il fut, sous ce rapport, comparable à Michel-Ange : Les fenêtres de certaines de ses œuvres ne valent pas mieux que celles de l'étage supérieur du palais Farnèse. Blenheim Palace (fig. 188 et 189), Castle Howard, Seaton Delaval (fig. 192), Grimsthorpe et la partie la plus mauvaise de l'hôpital de Greenwich lui sont dus. Dans son ensemble, Castle Howard plaît suffisamment ; mais le plan en est mauvais. Blenheim Palace est franchement laid, malgré sa vigueur. D'un mot, on peut dire de Vanbrugh qu'il a manqué de goût. La plupart des architectes dont nous avons cité les noms le surpassèrent. Kent nous a laissé Holkham House (fig. 190), les Horse Guards (fig. 193) et la Trésorerie, restée inachevée, qui est au Sud de la Horse Guards Parade. Le front Ouest des Horse Guards est d'un bon dessin, contrairement à ce qui a lieu pour le côté tourné vers Whitehall. Ici, l'architecte, moins heureux qu'à Saint-

1 44 SERRES
2 6 43 48 COURS
3 CUISINE
4 8 46 PORTES
5 HALL DES COMMUNS
7 BUANDERIE
9 BOULANGERIE
10 36 37 38 40 41 COLONNADES
11 GARDE ROBES
12 15 17 23 CHAMBRES A COUCHER
13. VESTIBULE
14.19.21. ANTICHAMBRES
16. CABINET
18 SALON
20. SALLE DE RÉCEPTION
22.27 SALLES À MANGER
24 25 CABINETS DE TOILETTE
26 29 COURS
28 GRAND VESTIBULE
30.31.32.34 CORRIDORS
33 PORTIQUE
35. GRANDE GALERIE
39. PORTE PRINCIPALE
42. CHAPELLE
45 47. REMISES
48.50.51.52 ÉCURIES

COUR DES CUISINES
TERRASSE
COUR DES ÉCURIES
LA GRANDE COUR
REZ-DE-CHAUSSEE

FIG. 189. — PLAN DE BLENHEIM. *(Vanbrugh.)*



FIG. 190. — HOLKHAM HOUSE. *(Kent.)*
(Comté de Norfolk.)



FIG. 191. — SAINTE-MARIE-LE-STRAND, A LONDRES. *(Gibbs.)*

James Park, a négligé d'établir un lien esthétique entre les différentes parties de son œuvre. Kent, pour ce côté, n'a pas su trouver le juste milieu entre la dissimulation totale et l'étalage trop apparent de la structure. Hawksmoor est l'auteur de trois plans originaux : ceux de l'église Saint-George, à Bloomsbury, et de Sainte-Marie Woolnoth, à l'extrémité de Lombard Street, et d'une des tours d'All Souls, à Oxford, qui sont une excentricité assez heureuse comme effet. Les meilleurs et les plus connus des travaux de Gibbs sont les églises de Sainte-Marie-le-Strand (fig. 191) et de Saint-Martin-in-the-Fields, toutes deux à Londres, et la bibliothèque Radcliffe, à Oxford (fig. 195). Gibbs est l'architecte qui se rapproche le plus de Wren, par son aptitude à saisir la forme qui convient dans tel ou tel cas. Son église de Sainte-Marie-le-Strand, repliée sur elle-même, et dont le plan n'a rien de routinier, produit l'effet d'une grande dame dans une foule, bien que les conditions de son entourage primitif soient changées. La bibliothèque Rad-



FIG. 192. — SEATON DELAVAL. *(Vanbrugh.)*



FIG. 193. — HORSE GUARDS, A WHITEHALL. *(Kent.)*

cliffe témoigne des mêmes qualités. On doit aussi à Gibbs, pour le Sénat de Cambridge, un plan qui ne fut jamais complètement exécuté. On ne possède que le tiers de l'œuvre conçue par cet architecte. Colin Campbell a construit Mereworth, dans le comté de Kent, Houghton, dans le comté de Norfolk, et Wanstead, aujourd'hui ruiné, dans le comté d'Essex. On doit à Archer, Cliveden House et l'église Saint-Jean à Westminster, irrévérencieusement comparée à une table de cuisine retournée ; — à James, l'église Saint-George, à Hanover Square ; — à Vardy, l'excellente façade de Spencer House, côté du parc, à Saint-James (fig. 196) ; — aux deux Dance, le père et le fils, Mansion House (fig. 197) et l'ancienne prison de Newgate, dont le dessin était des plus corrects. La disparition de ce dernier édifice est fort regrettable.



FIG. 194. — SAINT-CLÉMENT DANES, LONDRES. *(Wren et Gibbs.)*

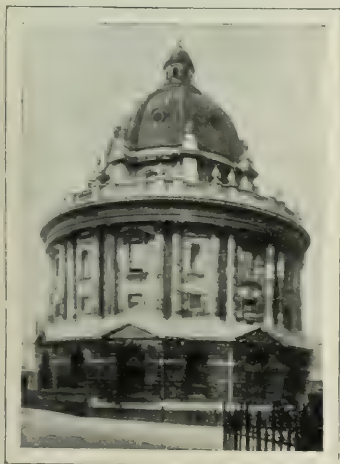


FIG. 195. — BIBLIOTHÈQUE RADCLIFFE, A OXFORD. *(Gibbs.)*

Wren et ses disciples immédiats avaient tellement bâti de monuments grandioses que la génération qui les suivit n'eut plus besoin, pour ainsi dire,



FIG. 196. — SPENCER HOUSE, A LONDRES. *(Vardy.)* *(Saint-James.)*

d'en faire d'autres. Elle se borna à construire un très grand nombre de jolies habitations de campagne et quelques églises de ville. Entre la mort de la reine Anne et la fin du XVIIIe siècle, on ne peut guère citer, en effet, que la reconstruction de Somerset House par Sir William Chambers et la création de Bath par les deux Wood. Les monuments de Bath n'ont rien d'exceptionnel ; mais leur architecture est agréable. Le meilleur est peut-être le Guildhall, dû à Baldwin, successeur des Wood, et considérablement agrandi, avec beaucoup de goût, par James Brydon. La reconstruction de Somerset House (fig. 187), au commencement du dernier quart du XVIIIe siècle, vaut la peine qu'on s'y arrête. L'œuvre de Sir William Chambers a été fort critiquée. L'architecte n'a pas suffisamment utilisé les avantages du site. La partie comprise entre la grande cour et le Strand ne mérite que des éloges ; mais la longue façade Ouest, sur la rivière, quoique bonne, pourrait être meilleure, et la terrasse est trop large ; cette terrasse nuit à la hauteur du monument. En outre, la ligne de ciel n'est pas heureuse. Le dôme plat est bon dans ses proportions ; mais il met trop en évidence la médiocrité de ses matériaux. Une œuvre exquise

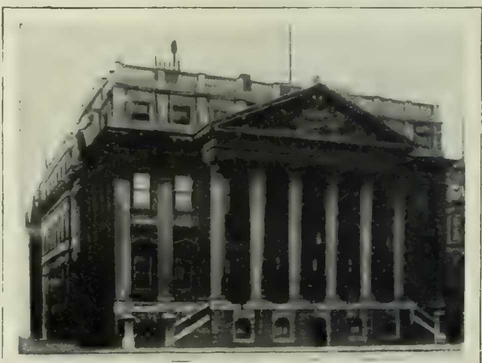


FIG. 197. — MANSION HOUSE, A LONDRES. *(Georges Dance le vieux.)*



FIG. 198. — CASINO, PRÈS DE DUBLIN.

et peu connue de Chambers est le Casino bâti, près de Dublin, pour le premier Comte de Charlemont (fig. 198). La ville de Dublin elle-même est remplie de bonnes constructions qui doivent beaucoup à l'inspiration de cet architecte. La Customs House (fig. 199), par son élève Gandon, est une œuvre agréable, de même que les " Four Courts ", dans leur forme actuelle, et les parties ajoutées au Parliament House, aujourd'hui Banque d'Irlande (fig. 200). C'est, d'autre part, sur les esquisses de Chambers que Mayer a édifié le carré principal du Collège de la Trinité. Dublin et, d'une manière plus générale, l'Irlande, ont en outre de bons monuments, dus à des disciples des Adam, qui furent les derniers représentants de la nouvelle Renaissance anglaise, avant la période archéologique. A Londres, Robert Adam et ses frères ont bâti les Adelphi, deux des côtés de Fitzroy Square, la plus grande partie de Portland Place et différents hôtels particuliers, de valeur comparable à celle de l'habitation de Mistress Montagu, à Portman Square. Un manque étrange de paix intérieure marque l'art des Adam. Ce furent des ornemanistes raffinés. La décoration leur parut une beauté de surface, dont il fallait tenir le plus grand compte. En tant qu'architectes, leur hardiesse est excessive. Ils s'ingénient trop souvent à vouloir donner un aspect monumental à des constructions plutôt frivoles. Il en résulte



Fig. 199. — Customs House, a Dublin. *(Gandon)*



Fig. 200. — Banque d'Irlande, a Dublin. *(Castell)*



Fig. 201. — Town Hall, a Abindon.



Fig. 202. — Kirkby Hall.
(Comté de Northants.)

que les meilleurs de leurs édifices sont ceux où la décoration est le plus sobre. Edimbourg en possède quelques-uns, comme Charlotte Square, la Register House et le Collège (fig. 203). Celui-ci a été parachevé, de nos jours, par Sir Rowand Anderson, qui lui a fait un dôme. Dans le Sud, les travaux des Adam qui l'emportent peut-être sur tous les autres sont Kenwood, Luton House et la vieille Mansion, — que l'on a, je crois, transportée, — à Bryanston Park, dans le comté de Dorset. Kedleston Hall, dans le comté de Derby (fig. 204), est de trois architectes. Le plus méritant fut J. Paine, dont il existe, à Oxford, un portrait par Reynolds ; mais c'est Robert Adam qui porta l'œuvre à sa perfection. Les Adam ne furent pas d'ailleurs que des architectes. Ils donnèrent aussi une autre forme à leur activité et créèrent un mouvement dont se ressentirent



Fig. 203. — Le Collège, a Édimbourg.



Fig. 204. — Kedleston Hall. *(Paine et R. Adam.)*
(Comté de Derby.)

tous les objets d'usage courant, qui n'étaient pas purement utilitaires. Ce sont leurs idées qui ont influencé les arts domestiques, depuis 1775 environ, jusqu'au début de la longue paix, en 1815.

BIBLIOGRAPHIE. — Tous les ouvrages déjà cités pour le chapitre VIII et ceux qui suivent :

Robert Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalateo*, 1764. — Robert et James Adam, *Works*, 1778. — M. B. Adams, *Old English Houses*, 1888. — Henry Aldrich, *Elementa architecturae civilis*, 1789. — J. Belcher et M. Macartney, *Later Renaissance Architecture in England*, 1897. — G.-H. Birch, *London Churches of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 1896. — G. Bulmer, *Architectural Studies in Yorkshire*, 1887. — Sir William Chambers, *Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, 1791. — John Evelyn, *The Whole Body of Ancient and Modern Architecture*, 1680. — James Gibbs, *A Book of Architecture*, 1723 ; *Bibliotheca Radcliviana*, 1747. — J.-A Cotch, *Buildings erected by Sir Thomas Tresham*, 1883. — Joseph Gwilt, *Encyclopaedia of Architecture* (édition W. Papworth), 1876. — Thomas Mulvaney, *Life of J. Gandon*, 1846.



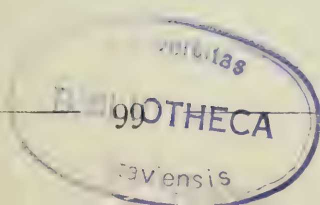




FIG. 205. — PALAIS DU PARLEMENT. *(Sir Charles Barry)*

CHAPITRE X

LES RENAISSANCES CLASSIQUE ET GOTHIQUE

La vague d'engouement pour les hommes et les choses de l'antiquité classique qui passa sur l'Europe continentale, à la fin du XVIIIe siècle, s'étendit jusque dans les Iles Britanniques. L'architecture anglaise a sombré dans un de ses remous. En Angleterre, ce retour aux classiques s'est produit, dès 1762, par la publication des études de James Stuart et de Nicholas Revett sur les *Antiquités d'Athènes*. Stuart fit même construire, à Saint-James Square, une habitation qui peut être considérée comme la première manifestation concrète du mouvement. Mais ce n'est qu'à partir de 1789 et de la Révolution française que l'éclipse des idées traditionnelles devint générale et, peut-on dire, désastreuse. Aux héritiers des Jones et des Wren succédèrent alors des savants et des archéologues, qui mirent à la mode un style de construction entièrement inapproprié aux habitudes des Anglais et au climat de leur pays. Le retour aux anciens styles abaissa le goût. Quand les hommes copient, il est d'ailleurs bien rare qu'ils ne le fassent pas avec des matériaux inférieurs. A la vérité, on ne doit le regretter qu'à demi. La brique et le stuc dont sont faites tant de constructions pseudo-classiques du XIXe siècle les rendront plus faciles à détruire. Mais que penser des gens qui proposèrent sérieusement de transformer Oxford et d'en faire une ville grecque, à l'aide de colonnes, de frontons et de pilastres de stuc !

Pendant toute la période qui s'est écoulée entre la construction

de Somerset House (fig. 187) et le retour à la tradition de Jones et de Wren qui a marqué la fin du XIXe siècle, l'architecture anglaise est constamment restée dans une situation fausse. Les architectes ne pouvaient concilier que difficilement la destination de leurs édifices avec la forme d'art qui était celle du moment. Dans la première moitié du siècle, les meilleures églises, habitations ou gares de chemins de fer furent conçues selon les principes doriques ou ioniques : dans la seconde moitié, on adopta le style gothique, mais en le modifiant et le compliquant d'après des exemples tirés du Continent.



FIG. 206. — NEF DE LA CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. *(Bentley.)*

A la vérité, des deux tyrannies, la seconde fut la moindre. La Renaissance gothique a produit, sur le tard, des œuvres qui ne sont pas mauvaises. Elles valent certainement beaucoup mieux que les imitations antérieures de style classique. Peut-être même sont-elles trop parfaites : les archéologues des siècles à venir risqueront de s'y méprendre et de les considérer comme des reliques de notre art médiéval. Mais qui n'aperçoit pas l'absurdité de cette galvanisation de la mort ? Ce n'est point là de l'art anglais ; on ne peut y trouver que des divagations qui ont été un obstacle au développement de cet art. Un professeur distingué a flétri du nom de *chaos* la période qui les a connues. Elle ne mérite pas mieux, et il pourra nous suffire d'énumérer sommairement quelques-unes de ses œuvres. Elles sont



FIG. 207. — HALL SAINT-GEORGE, A LIVERPOOL. *(Elmes.)*



Fig. 208. — Chapelle Brampton, dans la Cathédrale de Westminster.

dues à des artistes, d'un mérite souvent réel, qui ont su donner des preuves d'un talent supérieur, malgré les conditions fâcheuses que les circonstances leur imposaient.

L'église Saint-Pancras serait, sans son clocher, une bonne imitation d'un temple grec. La banque d'Angleterre, le British Museum, l'entrée de la station d'Euston, l'Athenæum Club, les arcades de Hyde Park Corner, le Fitzwilliam Museum à Cambridge, quelques édifices publics d'Édimbourg et de Glasgow et la Halle Saint-George, à Liverpool, sont à citer également parmi les meilleures productions dans le style classique. La Halle Saint-George (fig. 207), construite par un jeune architecte, nommé Elmes, tient peut-être, en Europe, la première place parmi les adaptations de modèles classiques à des usages modernes. Il ne lui a manqué, pour devenir célèbre dans le monde entier, que d'être construite dans quelque pays ensoleillé, loin des fumées d'usines.

La mode qui suivit fut fondée sur la Renaissance italienne. Elle différait toutefois du mouvement que préconisa Inigo Jones, en ceci qu'on voulut copier les modèles italiens et non point s'en inspirer. Alors qu'une traduction anglaise eût été à peine supportable, on essaya d'une version mot à mot. Comme conséquence, les rues de Londres se peuplèrent d'édifices dont la vraie place eût



Fig. 209. — Les "Law Courts", hall central. *(Street.)*

été à Rome, à Florence ou même à Venise. Les meilleurs architectes de ces œuvres furent Sir Charles Barry, C. R. Cockerell, Sir James Pennethorne, les deux Smirke, d'autres encore. On doit au premier Bridgewater House le Club de la Réforme, le Club des Étrangers, l'Hôtel de Ville d'Halifax, l'habitation n° 10 de Kensington Palace Gardens ; le second a bâti les Galeries de l'Université d'Oxford et le Sun Fire Office, dans la Threadneedle Street. Après Wren, dont le



FIG. 210. — LES LAW COURTS ; ENTRÉE DU STRAND. *(Street.)*

style n'eut, au demeurant, aucun désir de faire revivre une forme d'art disparue, le véritable créateur de la Renaissance gothique en Angleterre fut Horace Walpole, qui construisit entre 1760 et 1770 son jouet de Strawberry Hill. Dès ce moment, la mode s'achemina lentement vers des conceptions plus sérieuses. Le pays fut d'abord parsemé d'églises et de châteaux que l'on crut gothiques, parce qu'ils possédaient des fenêtres ogivales, des tourelles pointues et des créneaux. Puis, petit à petit, les jeunes gens qui avaient étudié firent beaucoup mieux. Et, vers 1860, c'est-à-dire au bout d'un siècle, certains de nos architectes étaient en état de rivaliser avec les meilleurs de nos vieux maîtres d'œuvres gothiques. De la période que l'on pourrait appeler d'apprentissage, quelques édifices valent cependant



FIG. 211. — CHAPELLE DU KEBLE COLLEGE, A OXFORD. *(Butterfield.)*



FIG. 212. — ÉGLISE DE SAINT-JEAN L'ÉVANGÉLISTE, RED LION SQUARE.

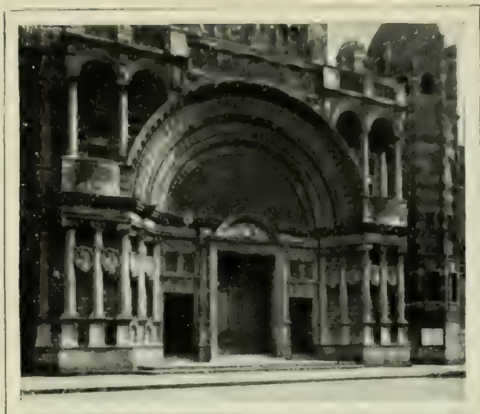


FIG. 213. — PORCHE DE LA CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. *(Bentley.)*

la peine d'être notés. L'église de Saint-Luc à Chelsea, dans le style perpendiculaire, fut qualifiée d'admirable par les contemporains de sa construction. On peut aussi louer la restauration presque complète du château de Windsor, par Jeffrey Wyatville, et la reconstruction, après un incendie, du palais de Westminster, par Barry, aidé des connaissances archéologiques de Pugin. Le goût que possédèrent ce savant et cet artiste a fait, de cette reconstruction, une œuvre remarquable. Aux yeux du puriste, les bâtiments du Parlement (fig. 205) ne sont pas parfaits ; on les a dessinés au moins un quart de siècle trop tôt. Leur structure est quelque peu monotone ; mais ils sont admirablement aménagés, d'un ensemble grandiose, et certains de leurs détails, comme les deux grandes tours, sont fort beaux. La faute commise par Barry, si l'on se place à son propre point de vue, semble avoir été la largeur de la terrasse qui éloigne le palais de la berge. Il est, de plus, regrettable qu'un grand escalier ne conduise pas jusqu'au bord de l'eau. Un palais séparé d'une rivière par un mur ressemble à un baigneur qui craindrait de se mouiller les pieds. Entre temps, la connaissance de l'architecture gothique avait progressé. Les bâtiments du Parlement étaient à peine terminés que nos jeunes architectes, après avoir parcouru tout le champ de l'art ogival, s'arrêtaient aux formes du XIVe siècle. Aussi longtemps que leur opinion prédomina, on ne construisit plus qu'en s'inspirant des monuments de ce siècle, bien que



FIG. 214. — CHAPELLE DU COLLÈGE D'EXETER. *(Sir G. G. Scott.)*

des indépendants soient allés chercher, de temps à autre, des modèles dans les bâtiments gothiques de l'Allemagne, de Venise et de l'Espagne. Et, abstraction faite de Pugin, qui fut le devancier de tous, c'est à cette pléiade d'architectes de l'époque où l'on achevait la tour Victoria (1860-1861) que va la gloire d'avoir imité avec le plus de succès les constructeurs médiévaux. A Raphaël Brandon, nous devons l'église Irvingite de Gordon Square ; à G. E. Street, ce démon d'énergie, les Law Courts (fig. 209 et 210), les additions que l'on a faites à la Cathédrale de Bristol et un dessin gothique pour une National Gallery ; à Butterfield, l'église de All Saints, dans Margaret Street, et le Keble College, à Oxford (fig. 211) ; à Pearson, la cathédrale de Truro, l'église de Saint-Jean l'Évangéliste, dans Red Lion Square (fig. 212), et le porche Nord de l'abbaye de Westminster (fig. 213) ; à Burges, la cathédrale de Saint Finn Bar, à Cork, et le château de Cardiff ; à Sir Gilbert Scott, le plus actif de tous, l'intérieur de la chapelle du collège d'Exeter (fig. 214), l'église paroissiale de Doncaster (fig. 215), l'église Saint-Michel à Hambourg, et la cathédrale de Sainte-Marie à Édimbourg ; à Brooks, l'église de Saint-Colomba, au Nord de Londres ; à Bodley, le plus sympathique et le mieux inspiré des architectes de la pléiade, l'église d'Eccleston et le clocher, encore inachevé, de Christ Church, à Oxford (fig. 216) ; à Goldie, l'église Saint-Vincent, à Cork ; à Sir Arthur Blomfield enfin, la nef actuelle de Saint Saviour, à Southwark. Nous



FIG. 215. — ÉGLISE SAINT-GEORGE, A DONCASTER. *(Sir G. G. Scott.)*



FIG. 216. — CLOCHER DE CHRIST CHURCH, A OXFORD. *(Bodley.)*



Fig. 217. — Hôtel de ville de Manchester. *(Waterhouse.)*

ne citons que les principaux architectes et les meilleures de leurs œuvres. D'autres, à côté d'eux, travaillèrent d'une façon plus libre et aussi avec beaucoup moins de succès. Le plus connu fut Alfred Waterhouse ; par son activité et son entente des affaires, cet architecte obtint une vogue à laquelle ses aptitudes purement artistiques ne lui auraient donné aucun droit. Oxford, Édimbourg, Manchester (fig. 217) et Londres ont tout particulièrement souffert de son manque de talent.

La dernière phase du retour au style gothique est un écho du chaos Tudor. Les formes anciennes sont employées habilement, mais d'une façon tout arbitraire, et trop souvent avec le mépris le plus complet de l'enchaînement des parties. A cet égard, on ne peut concevoir quelque chose de plus laid que le réseau de fenêtre, de plus absurde que le remplage des tympans de l'église tant vantée de la Sainte-Trinité, à Chelsea, par Sedding (fig. 218). M. Mackenzie n'a pas pris moins de liberté pour la construction du Marischall College, à Aberdeen (fig. 219). Cependant, dans son ensemble, son œuvre n'est point dépourvue de beauté, et les mêmes qualités se retrouvent dans les travaux de quelques autres architectes, comme l'intérieur de la Bibliothèque Ryland, à Manchester (fig. 220), par M. Basil Champneys, et le plan de l'extérieur de la Galerie nationale écossaise de portraits, par Sir Rowand Anderson.



Fig. 218. — Eglise de la Trinité. Sloane Street. *(Sedding.)*

En définitive, le *processus* du retour au gothique est curieux.

C'est d'abord le style perpendiculaire qui l'emporte ; puis on passe avec fermeté aux formes plus anciennes, et l'on rétrograde, en dernier lieu, avec non moins de conviction, jusqu'à ce mélange de style perpendiculaire et de style Renaissance qui marqua la fin de l'art ogival. M. T. C. Jackson est peut-être l'architecte dont le talent, d'une souplesse remarquable, s'est le mieux prêté à ce passage d'une forme à l'autre. Ses travaux, à Oxford et en d'autres lieux, sont une continuation particulièrement heureuse des traditions locales.



FIG. 219. — MARISCHALL COLLEGE. A ABERDEEN. *(Marshall-Mackensie.)*

En terminant ce chapitre, nous tenons à constater que toutes ces renaissances, qu'elles soient classiques ou gothiques, ont toujours été accompagnées des protestations de ceux qui pensent que l'architecture, comme les autres arts, et plus qu'eux peut-être, doit exprimer les idées de sa propre époque. Il y a là une vérité évidente. Lorsque la science classique et l'archéologie sont les principales préoccupations intellectuelles d'une génération, ces préoccupations trouveront, dans les arts, une expression qui deviendra au moins une série de documents précieux pour l'avenir. Dans une époque qui se passionne pour les restaurations, il est utile d'en entreprendre, car, même là, on peut trouver une expression du génie contemporain. Plusieurs cas se présentent que l'on ne peut se dispenser d'envisager. Si le monument est célèbre pour des causes qui n'admettent aucun rajeunissement,



FIG. 220. — BIBLIOTHÈQUE RYLAND, A MANCHESTER.

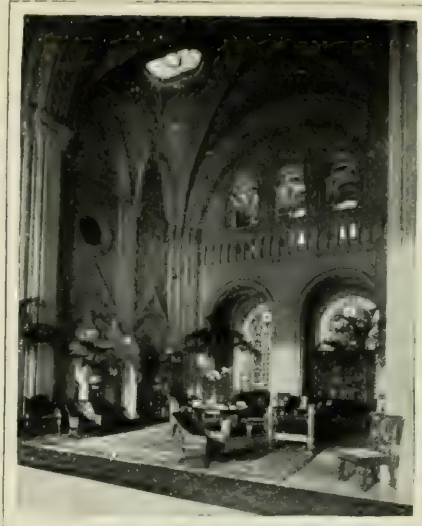


FIG. 221. — GRAND HALL DU CHATEAU DE PENHRYN. *(Hopper.)*

comme les gloires qu'il évoque ou celles que le temps lui a données, le meilleur est encore de le laisser tranquille. Si la célébrité de ce monument est faite de sa beauté, ce qui est le cas, par exemple, pour la Tour des Anges de Canterbury (fig. 97), ou en raison de son rôle dans un groupe, tel le Campanile de Venise, une restauration aussi minutieuse que possible s'impose. Quel que soit le succès de la tâche, celle-ci sera jugée par la postérité et constituera une partie de la marque caractéristique de notre temps. Il n'y a que peu d'utilité à vouloir appliquer de force à un art quelconque des principes qui ne communient pas avec le caractère intellectuel du moment. Le XIXe siècle a été surtout un siècle de critique et d'investigation. On s'est appliqué à découvrir des causes plutôt qu'à produire des résultats. Une grande part de l'art de ce siècle, surtout dans celles de ses branches qui sont en rapport étroit avec l'érudition, a été traitée d'une manière plus scientifique qu'esthétique. Dans un essai où notre but est de suivre le développement essentiel et inconscient de l'architecture anglaise, les œuvres que le XIXe siècle nous a laissées ne nous viennent en aide que par la lumière qu'elles jettent sur le caractère et la manière de penser des Anglais. Un des traits les plus saillants de ces œuvres est malheureusement l'instabilité, qui est une faute. Le Français s'attache d'instinct à tout ce qu'il y a de fertile dans sa propre tradition, et ce n'est pas la moindre cause de sa supériorité dans les arts. L'architecte français qui a un problème à résoudre se contente de ce qui est devenu, chez



FIG. 222. — MONUMENT DE SCOTT, A ÉDIMBOURG.

lui, national. Il ne tient compte que des modifications nécessitées par les conditions spéciales du travail qu'il doit fournir. Il y a par suite, dans ses œuvres, une continuité naturelle, une filiation si l'on veut, que les œuvres anglaises ne possèdent point au même degré. Sans doute, les constructions ne manquent pas en Angleterre, pour lesquelles une méthode éclectique a été employée avec une habileté extraordinaire. Mais ceci ne compense point l'absence d'un art aussi homogène que l'architecture de la Renaissance française. Ce n'est, pour les Anglais, qu'une consolation toute relative que de posséder les qualités de leurs défauts.



FIG. 223. — MAISON D'UNE Cie D'ASSURANCE A GLASGOW. EUSTON SQUARE.

BIBLIOGRAPHIE. — Rév. A. Barry, *Life and Works of Sir Charles Barry*, Londres, 1867 ; *The Architect of the New Palace of Westminster*, 1868. — Cooper et Wilson, *The Works of John Sedding*, dans *The Architectural Review*, 1897. — C. Eastlake, *The History of the Gothic Revival*, 1872. — *The Ecclesiologist*, 1852. — Ferrey, *Recollections of A. W. Pugin*. — Hittorf, *Notice historique et bibliographique sur la vie et les œuvres de Sir Charles Barry*, 1860. — J. E. Newberry, *The Works of J. L. Pearson, R. A.*, dans *The Architectural Review*, 1896. — A. W. N. Pugin, *The True Principles of Pointed, or Christian, Architecture*, 1841 ; *An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England*, 1843 ; *State of the Ecclesiastical Architecture in England*, 1843. — E. W. Pugin, *Who was the Art Architect of the Houses of Parliament*, 1867. — Sir G. G. Scott, *Personal and Professional Recollections*, 1879. — A. E. Street, *Memoir of G. E. Street*, 1888. — C. Sedille, *Architecture contemporaine en Angleterre*, dans *The Architectural Review*, t. I à XVIII, *passim*. — Paul Waterhouse, *Life and Works of Augustus Northmore Pugin*, dans *The Architectural Review*, 1897.





FIG. 224. — HÔTEL DE VILLE DE BELFAST.
(Sir E. Brumwell Thomas.)

CHAPITRE XI

LA RENAISSANCE MODERNE

LA Renaissance gothique n'a duré qu'une génération. Un style hybride, celui de la "Reine Anne", lui succéda, qui emprunta ses éléments à Jones et à Wren, à leurs imitateurs et aux architectes de l'école belgo-hollandaise. Le premier édifice construit dans ce style est New-Zealand Chambers, dans Leadenhall Street (fig. 225). On le doit à un architecte de talent, Richard Norman Shaw, que l'on a considéré, depuis la construction de ce bâtiment, comme le véritable créateur de la Renaissance moderne. Le Bureau d'assurances, à l'intersection de Saint-James's Street et de Pall Mall, est la seconde œuvre importante de ce même architecte. L'influence flamande y prédomine. New Scotland Yard, d'une époque plus tardive, est bien davantage de style anglais. Shaw fut l'auteur de nombreux projets qui devaient transformer tout un quartier de Londres ; jusqu'à présent, on n'a exécuté, de ces projets, que le théâtre de la Gaîté (fig. 226) et le Piccadilly Hotel (fig. 227). Il construisit aussi une foule de châteaux, où il a combiné avec beaucoup de talent des idées empruntées à la première Renaissance anglaise, à des châteaux français et à des hôtels de ville belges. La caractéristique de l'art de Shaw est l'éclectisme de ses débuts.

Mais son art, en s'inspirant de cet éclectisme, se développa jusqu'à se rapprocher de celui d'Inigo Jones. Le mouvement dont Shaw fut l'instigateur fait aujourd'hui la force de l'art britannique. Nos meilleurs architectes sont, en grande partie, ses disciples. Comme lui-même, ils ont compris que Jones et Wren ouvrirent une voie royale, parce qu'elle est la seule qui réponde pleinement au caractère des Anglais, à leurs besoins et à leur climat. Depuis dix ou quinze ans, beaucoup de monuments importants ont été bâtis soit à Londres même, soit dans les comtés ; on peut dire que leur style est l'héritier direct de celui qu'employèrent Jones et Wren. Les limites de ce manuel ne nous permettent point de les nommer tous. Nous ne citerons que les principaux. M. Belcher, dont le dessin est d'une puissance et d'une souplesse remarquables, a construit l'Institute of Chartered Accountants (fig. 229) et Electra House (fig. 230), l'un et l'autre dans la Cité. On lui doit aussi de nombreuses œuvres de moindre importance, où il a fait usage d'un style qui a eu déjà quelques imitateurs et rappelle, par certains côtés, l'art nouveau allemand. Les plus récentes sont Mappin's Shop, dans Oxford Street ; le bâtiment de la Medical Association, dans le Strand ; l'Insurance Office, à l'extrémité Nord-Ouest de Saint-James's Street. La méthode traditionnelle a été suivie avec plus de rigueur pour le Central Criminal Court par Mountford, le Waldorf Hotel



Fig. 225. — New Zealand Chambers, Leadenhall Street. (*Norman Shaw.*)



Fig. 226. — Théatre de la Gaité (*Norman Shaw.*)



FIG. 227. — PICCADILLY HÔTEL.
(Norman Shaw.)



FIG. 228. — WALDORF HÔTEL.
(Marshall Mackensie.)

par M. Marshall Mackenzie (fig. 230), et bien d'autres monuments dont le nombre s'accroît très vite. Il est juste de dire que beaucoup de projets se rattachent à une explosion d'activité officielle qui prit naissance en 1895 et constituera peut-être, dans l'avenir, le principal titre à la reconnaissance des Anglais pour les gouvernements de leur pays depuis cette date. M. William Young s'est fait connaître par des embellissements à Gosford (Comté de Midlothian), Culford (Comté de Suffolk) et Glasgow. L'hôtel de ville qu'il a construit pour cette dernière ville n'est pas irréprochable. On peut y trouver un manque d'harmonie entre la façade et les côtés. L'œuvre, dans son ensemble, n'en demeure pas moins magnifique. Personne certainement ne fut surpris de voir confier à cet architecte, qui venait de faire ses preuves, la mission de construire à Whitehall un palais pour le War Office, en remplace-



FIG. 229. — INSTITUT DES CHARTERED ACCOUNTANTS.
(Belcher.)

ment des locaux inhabitables de Pall Mall. On se souvenait d'ailleurs que le concours ouvert pour la construction de l'Hôtel de l'Amirauté, s'il avait doté Londres de bureaux fort commodes, ne lui avait nullement donné un édifice de grand caractère. Un autre Écossais, J. C. Brydon, fut chargé en même temps de bâtir un groupe de bureaux pour le Board of Trade, le Local Government Board, etc., à l'angle de Parliament Street et de Parliament Square. Leurs œuvres, très différentes, sont fort acceptables. Le War Office par Young (fig. 231) pèche peut-être par un léger manque de concordance entre le plan et la destination ; mais il a beaucoup de dignité et de grandeur et se garde du poncif qui fait le défaut principal de l'architecture de Londres. Le palais dû à Brydon, quoique plus banal comme dessin, mérite des éloges pour la pureté de ses détails et leur bonne répartition. Sa cour circulaire a pu être inspirée de celle de Whitehall par Inigo Jones ; elle lui est toutefois bien inférieure. Une troisième construction, commencée vers la même époque, est le Nouveau Collège des sciences, à South Kensington (fig. 232). L'architecte, Sir Aston Webb, a su se dégager de l'influence paralysante de Waterhouse et produire un monument où l'on trouve surtout un sentiment très vif de la vraie Renaissance. Sir Aston Webb a fait un pas encore, dans



Fig. 230. — Electra House.
(Belcher.)



Fig. 231. — War Office.
(Young.)



Fig. 232. — Le Nouveau Collège des sciences, a South Kensington. *(Sir Aston Webb.)*

la même voie, pour le plan des palais que l'on bâtit en ce moment à l'extrémité du Mall, et qui serviront au logement du Premier Lord et du Premier Naval Lord de l'Amirauté. Les constructions privées contemporaines ne témoignent pas d'un respect moindre pour la tradition de la Renaissance anglaise. On ne voit plus que rarement des habitations conçues dans un style emprunté à des pays étrangers, de climat tout différent de celui de l'Angleterre. L'architecture gothique a pratiquement disparu du terrain laïque. Les exemples les plus remarquables de ces constructions privées sont : l'University Club, par M. Reginald Bomfield, à l'angle de Suffolk Street et de Pall Mall (fig. 234) ; des maisons de rapport par M. F. F. William, dans Regent Street et dans Saint-James's Street, le grand magasin rouge et blanc, par M. Atkinson, dans Oxford Street, et l'église baptiste d'Holborn, par M. Keen. On pourrait citer à Londres, Édimbourg, Glasgow et ailleurs, une foule d'autres édifices, bâtis depuis moins de dix ans, qui témoignent à la fois de l'intelligence, du savoir et du talent de leurs auteurs. Les illustrations de ce chapitre en montrent quelques-uns



Fig. 233. — Kinmel Park. *(Nesfield.)*



Fig. 234. — United university Club du Royaume-Uni. *(Reg. Blomfield.)*

(fig. 233, 236, 242, 243). M. Ralph Knott aura construit, d'autre part, avant cinq ans, dans le County Hall, sur la rive droite de la Tamise, d'autres monuments publics. On en peut dire, dès maintenant, qu'ils auront une originalité dont l'absence est le défaut principal de l'Hôtel de Ville de Belfast (fig. 224), par Sir E. Brumwell. Certes, personne ne songe à contester la splendeur de cet Hôtel de Ville; Belfast a le droit de s'en montrer fière comme Londres de la cathédrale Saint-Paul. Il n'en demeure pas moins que Sir E. Brumwell s'est inspiré de Wren beaucoup plus, peut-être, que son œuvre ne l'exigeait.



FIG. 235. — HÔTEL DE VILLE DE GLASGOW. (*Young.*)

Tandis que les hommes que nous venons de nommer, et beaucoup d'autres, s'appliquaient à rétablir la véritable tradition anglaise, des architectes, d'ailleurs remarquablement doués, prodiguaient leur talent pour des constructions défectueuses. L'Imperial Institute, le nouveau Victoria and Albert Museum, la nouvelle cathédrale de Westminster souffrent également d'un défaut radical. Leur style ne s'accorde point avec leur destination. Un musée composé de salles immenses



FIG. 236. — INSTITUTION DE PRÉVOYANCE DU ROYAUME-UNI. (*H. T. Hare.*)



FIG. 237. — MAGASIN. WIGMORE STREET. (*Wallace et Gibson.*)



FIG. 238. — PORTE, NEWGATE STREET.

n'a que faire de dômes, de minarets et de pagodes. La vue de ces ornements ne peut donner qu'une idée fausse de la destination réelle des édifices qui en sont pourvus. Ils ont de plus le tort de nuire à la distribution de la lumière, qui est une des conditions primordiales de la bonne exposition des objets. De nombreuses annexes extérieures, disposées sans ordre dans l'ensemble et d'une finesse exagérée dans les détails, ne conviennent pas davantage à une église, qui n'est, en somme, qu'une salle imposante. Le goût exquis que Bentley a apporté dans le détail ne saurait justifier la construction qu'il a faite d'une cathédrale romano-byzantine, presque à l'ombre de l'abbaye de Westminster.



FIG. 239. — ÉTABLISSEMENT D'ASSURANCES, A ÉDIMBOURG.
(J.-M. Dick Peddie.)



FIG. 240. — TRÉSORERIE, SAINT JAMES'S STREET.
(Norman Shaw.)

Les châteaux et hôtels particuliers, grands ou petits, que l'on a bâtis depuis vingt-cinq ans, sont certainement la manifestation la plus heureuse de l'architecture anglaise dans sa dernière phase. Le tracé d'un bon plan a longtemps été la qualité dominante de nos architectes ; il s'y ajoute, de nos jours, une exécution raisonnée, qui augmente le mérite de leurs œuvres. Les styles le plus habituellement employés s'inspirent, avec moins d'austé-

rité, de l'élégance du grand architecte Palladio, ou sont un développement de ce style Tudor qui a précédé le mouvement palladien en Angleterre. Nous pouvons citer, à titre d'exemples, le nouvel hôtel de Bryanston Park, construit par M. Norman Shaw, pour Lord Portman, et l'hôtel des Kensington Palace Gardens, dessiné par M. Philip Webb pour Lord Carlisle.



FIG. 241. — PORTE. *(Lanchester et Rickards.)*

Une forme d'architecture, moins grandiose, mais qu'il n'est pas davantage possible de passer sous silence, est celle des petites maisons, des petites églises, des petites constructions publiques des villes et des villages. Le temps n'est pas encore éloigné où l'on n'apportait aucun soin dans le plan de ces édifices, qui étaient presque tous constitués sur un même modèle. A cet égard, un changement des plus favorables s'est produit. Une tendance artistique apparaît dans la plupart de ces constructions modestes. Sans doute, leurs architectes ne sont pas toujours également heureux ; mais leurs fautes sont excusables, alors même qu'ils pèchent par excès et surchargent leurs plans plus qu'il ne faudrait. La vieille indifférence se meurt, et les exemples fourmillent qui le prouvent. L'Écosse surtout a progressé dans cette voie. Cette

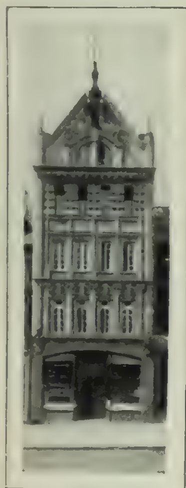


FIG. 242. — MAGASIN, A ÉDIMBOURG.

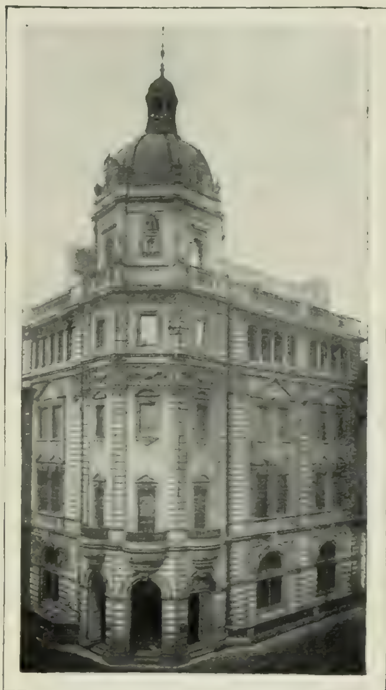


FIG. 243. — BANQUE DU COMMERCE DE L'ÉCOSSE, A GLASGOW. *(Sidney Mitchel.)*

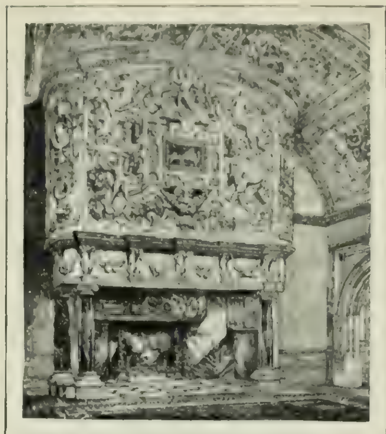


FIG. 244. — CHEMINÉE.
(Norman Shaw.)

partie du Royaume-Uni s'est, du reste, toujours fait remarquer par le dessin plus soigné de ses petites habitations ; peut-être faut-il attribuer cela au système des baux emphytéotiques, plus avantageux, pour le locataire, que celui des baux de construction. Toutefois, les architectes écossais ont un respect presque français pour la tradition, que les architectes anglais ne possèdent pas au même degré. L'Écosse y gagne de ne point connaître les formes exotiques qui déparent les rues de toutes les grandes cités anglaises. Le seul caprice dont elle ait à se repentir est d'avoir cherché à naturaliser l'architecture grecque, lorsqu'Édimbourg fut baptisée l'Athènes du Nord. Dans cette ville, et plus encore à Glasgow toute noire de fumée, cet essai, bien que tenté d'une manière fort habile, n'a pas donné de résultats heureux.

BIBLIOGRAPHIE. — Pour de plus amples renseignements sur les sujets traités dans ce chapitre, on ne peut que consulter les périodiques : *The Architectural Review, The Builder, The Architect,* et *l'Architecture contemporaine en Angleterre,* par C. Sédille.





FIG. 245. — PORTES CANADA, AU BUCKINGHAM PALACE.

CHAPITRE XII

ARTS MINEURS

IL n'est pas possible d'accorder beaucoup de place, dans un manuel consacré aux beaux-arts, à des industries, d'ordre secondaire, qui sont souvent obligées de sacrifier le côté artistique à des exigences utilitaires. Cependant, en ce qui concerne les Iles Britanniques, certaines de ces industries ne peuvent être passées sous silence. Leur description constitue d'ailleurs le complément des pages que nous avons consacrées aux formes primitives de l'art.

I. — LE TRAVAIL DU FER.

Le fer est le métal le plus répandu et celui qui s'adapte le mieux aux besoins de l'homme. Bien peu d'industries charment davantage que celles qui l'emploient. Malheureusement, le fer, s'il n'est pas soigneusement entretenu, se détériore avec une très grande rapidité. C'est même à ce défaut que tient, en grande partie, l'indécision des archéologues sur l'époque où il a été employé pour la première fois, et sur la mesure où l'on s'en est servi aux différents âges. Les Égyptiens paraissent l'avoir connu 2 000 ans avant notre ère. On a même pensé qu'ils durent l'employer pour sculpter les roches dures, telles que la syénite, la diorite ou le porphyre, de celles de leurs œuvres qui sont plus anciennes ; mais cette déduction n'est pas concluante, car les Égyptiens, qui disposaient d'un temps et d'une patience illimités, peuvent parfaitement s'être passés du fer pour la taille de ces roches. Les Chinois, d'après leurs récits auxquels, à la vérité, on ne saurait accorder toute confiance, se seraient servis du fer

au moins vers la même époque. En Mésopotamie, on ne trouve aucune trace de son emploi, au delà de dix siècles avant notre ère. En Syrie et surtout en Grèce et dans les Indes, on en fit usage un peu plus tôt. Quant à l'Europe occidentale, où l'humidité du climat est plus destructive qu'en Orient, les renseignements font défaut sur l'introduction du fer dans sa métallurgie. On sait seulement que les Phocéens de Marseille exploitèrent, en Espagne, des mines de fer entre le VIe et le Ve siècle avant notre ère. Les fouilles de Bibracte ont, d'autre part, mis au jour d'anciens foyers qui semblent indiquer que le fer, et même l'acier, furent connus des Gaulois. Du reste, nous savons que les Gaulois, bien avant César, étaient renommés pour leur habileté à travailler le fer. Sans doute les Bretons ne leur furent-ils nullement inférieurs sous ce rapport. En Gaule, aussi bien que dans les Iles Britanniques, le fer, sous forme d'anneaux, constituait un moyen d'échange. Mais, contrairement à ce qui a lieu pour d'autres pays moins humides, l'Angleterre ne possède que très peu d'objets en fer qui lui soient venus des temps anciens. Une chaise pliante avec des ornements de bronze, quelques chenets, des candélabres, des charnières de l'époque romaine et c'est à peu près tout. Pour les époques plus tardives, où des influences étrangères, scandinaves, danoises ou saxonnes se firent sentir, ce sont encore des pentures qui nous permettent de suivre dans les Iles les progrès de l'art du fer. Elles étaient fixées sur du bois, assez souvent à l'abri de la rouille, ce qui explique leur conservation. Il semble bien, d'autre part, qu'elles aient eu de meilleure heure et gardé, en Grande Bretagne, un caractère artistique plus accentué que partout ailleurs. Leur forme élémentaire était celle d'une pièce qui enserrait les deux faces de la porte et s'engageait, vers son milieu, autour d'un gond fixé au chambranle. D'autres pièces, en forme de croissant, disposées de chaque côté, la maintenaient fortement contre le bois. L'assemblage du système était protégé par le recouvrement du chambranle, qui mettait la partie la plus faible à l'abri de tout mouvement violent. Un curieux exemple de cette disposition primitive nous est fourni par la porte de l'église de Stillingfleet, dans le comté de York, où les parties agissantes sont combinées avec la représentation d'une barque de Vikings et



FIG. 246. — PORTES DE ALL SOULS, A OXFORD.

d'autres dessins. On peut encore citer des pentures intéressantes à Willingale-Spain et Eastwood dans le comté d'Essex, Erith, Maxstoke, Weston-Barton, Margaret-Roding, Compton-Norton, Leicester, Kingston-Lisle, Sparsholt, Haddiscoe, Kenilworth, Raveningham, ainsi qu'aux cathédrales de Gloucester,

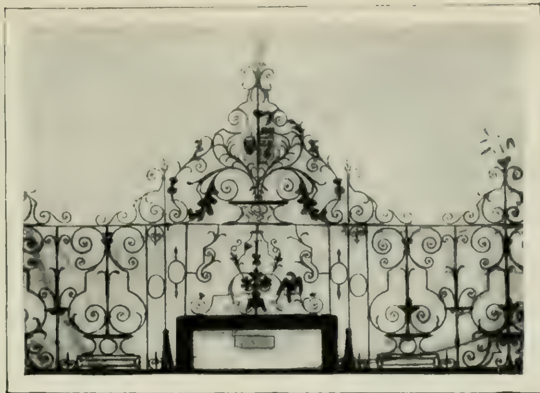


Fig. 247. — Grille de l'Église Saint-John, a Frome.
(Au Victoria and Albert Museum.)

Hereford, Peterborough et Chichester. Le Musée Victoria and Albert en possède qui proviennent de l'église de Saint-Albans. Toutes ces pentures, de pur travail de forge, sont entièrement faites au marteau ; celles qui furent fabriquées par la suite réclamèrent plus de soins et nécessitèrent l'emploi du pilon. Les pentures de cette sorte, où l'ornementation était obtenue par l'étampage du métal porté au rouge blanc, témoignent d'une très grande habileté, surtout en France. Celles des grandes portes de Notre-Dame, notamment, dont la décoration rappelle l'enroulement romain, sont à citer. En Angleterre, l'étampage n'a jamais produit d'œuvres aussi ambitieuses. Un spécimem fort remarquable est fourni, il est vrai, par la porte Sud, conduisant aux cloîtres de la cathédrale de Durham ; mais cette porte paraît d'art français, bien qu'elle soit plus anglaise que française par le dessin. A Durham, les pentures ont à la fois un but utilitaire et décoratif. Avec le temps, la décoration devint indépendante des pentures ; elle fut alors constituée par des pièces de fer forgé appliquées sur les panneaux des portes dont elles augmentaient la solidité. Le portail du prieuré de Worksop offre, en Angleterre, le plus beau spécimen de cette technique. Ce portail est à deux vantaux et sa décoration est symétrique par rapport à la ligne verticale de leur jonction. Il date de la fin du XIIe siècle et a fourni des motifs pour beaucoup d'autres

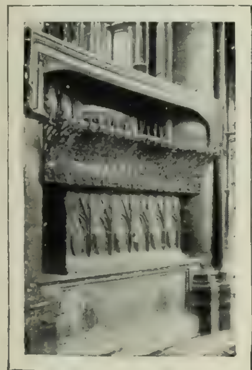


Fig. 248. — Tombe de la Reine Éléonore.
(A l'Abbaye de Westminster.)

travaux du même genre, dans les comtés d'Oxford, d'Hereford, de Somerset et ailleurs. Les grilles, qui ont existé en si grand nombre dans les cathédrales et les églises anglaises, en soi plus importantes que les pentures, n'accusent pas les mêmes progrès. En outre, il semble qu'à certaines époques on se soit complu à les détruire : de sorte qu'il en est bien peu que l'on possède. La plupart sont fabriquées avec des bandes de fer tournées en spirales, en boucles, en quatre-feuilles, ou autres formes simples, maintenues par des colliers, et placées dans des cadres rectangulaires, de même métal, dont le bord supérieur est garni de pointes. Quelquefois ces cadres sont renforcés par des barres ajourées. Parmi les meilleurs spécimens des œuvres de cette sorte, on peut citer la grille du chœur de la cathédrale de Lincoln ; une grille de tombeau à l'église de Saint-Albans ; une grille du South Kensington Museum, provenant de la cathédrale de Chichester, et, surtout, la grille de Saint Swithin, à Winchester, qui est à la fois la plus ancienne et la plus belle de toutes. La grille de Saint-Swithin date des dernières années du XIe siècle. L'œuvre de fer la plus importante est la herse étampée qui est au-dessus du tombeau de la reine Éléonore, dans l'abbaye de Westminster (fig. 248). Elle fut faite, en 1294, par Thomas de Leghtone (Thomas de Leighton Buzzard), pour la somme de 13 livres, et c'est la seule, soit en Angleterre, soit en France, dont on connaisse la date. Pratiquement, pendant une longue période, l'étampage des grilles fut limité à l'Angleterre et à la France. Eu égard aux dates et à d'autres considérations, il est probable que ce genre de travail a pris naissance en Angleterre. On peut croire que les forgerons français, après se l'être approprié avec leur empressement habituel, lui donnèrent l'extravagante magnificence des ferrures des portes de Notre-Dame, puis l'abandonnèrent parce qu'ils ne trouvèrent plus personne d'assez riche pour commander des œuvres aussi coûteuses.



Fig. 249. — Urne de plomb, a Parham.

Le XIIIe siècle fut, en Angleterre, le grand siècle des forgerons. Ne disposant d'aucun moyen perfectionné, tout se faisait de leurs propres mains, sous le contrôle de leurs yeux, faillibles, il est vrai, mais très intelligents. Le travail d'étampage mis à part, la façon dont les forgerons du XIIIe siècle utilisèrent leurs matériaux fut aussi

expressive que celle des peintres. Leurs productions ont un grand charme. " Le traitement rapide et décisif du fer, au moment où il est passagèrement à l'état plastique, doit être considéré, dit M. Starkie Gardiner, comme l'art véritable du forgeron. Les effets auxquels il conduit sont nécessairement vigoureux et virils. " Une forge et un soufflet, un marteau et une enclume, des tenailles et un ciseau, constituaient alors tout le matériel. Avec le XIV[e] siècle, de nouvelles méthodes et de nouveaux outils firent leur apparition. Le travail du forgeron y perdit de sa spcntanéité et de son individualité.

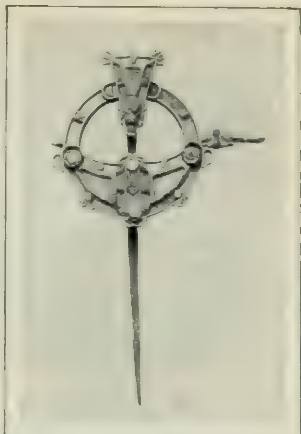


FIG. 250. — BROCHE.
(Au Musée de Dublin.)
(Voir p. 124.)

Comme nous venons de le dire, l'emploi du fer, dans un but d'ornementation, est probablement d'origine anglaise. Mais les forgerons anglais ne surent pas conserver leur supériorité dans cet art. Au début du XV[e] siècle, ils furent égalés par les Français dans tout ce qui concernait l'application du fer aux usages qui lui conviennent exactement, et fortement dépassés dans tous les autres cas, c'est-à-dire quand le fer remplace le bois ou d'autres matières plus souples. En Angleterre, le travail artistique des métaux a été interrompu pendant les deux siècles de troubles politiques et religieux qui ensanglantèrent le pays entre 1450 et 1650. Lorsqu'il reprit, ce ne fut plus que sous les inspirations de l'étranger. Les belles œuvres qu'il produisit ne manquent pas où le goût et le caractère restrictif anglais se manifestent ; mais l'art du fer cessa d'être national et n'eut jamais cette magnificence qu'on lui trouve ailleurs et qui fait oublier l'impropriété de son emploi. De nos jours, l'art du fer a repris, en Angleterre, avec une très grande intensité. Ses résultats sont souvent merveilleux.



FIG. 251. — ÉMAIL CELTIQUE PROVENANT DE POLDEN HILL.
(Au British Museum.) (Voir p. 124.)

La renaissance de cet art a rencontré de nombreux obstacles

et notamment la corruption du goût par un emploi abusif de la fonte sur les places publiques. Il suffit de citer, à cet égard, les portes de Coalbrookdale, près du Monument Albert, dans Hyde Park, celles de l'Arc de marbre et le couronnement de Constitution Hill. Mais beaucoup d'œuvres, comme les nouvelles grilles de Saint-Paul, les portes Canada au palais Buckingham (fig. 245), celles du nouveau ministère à Whitehall et la belle grille de bronze de Bentley, dans la cathédrale de Westminster, sont nettement rassurantes pour l'avenir.



Fig. 252. — Coupe d'Ardagh. (Au Musée de Dublin.)

II. — ÉMAUX.

Ce qui reste des émaux anglais ne jette que bien peu de lumière sur le développement de cette forme d'art dans les Iles Britanniques. Des documents semblent prouver qu'elle fut florissante pendant tout le Moyen Age ; mais elle n'a jamais produit d'œuvres comparables à celles des émailleurs français, italiens ou allemands. Comme celle des Celtes, l'émaillerie des ouvriers qui leur succédèrent fut surtout employée pour la décoration d'objets utiles (fig. 250, 251, 252). Les cuivres émaillés (chandeliers, chenets, etc.) des périodes Tudor et Jacobéenne ne sont point sans valeur, et les émailleurs de Battersea ont fait preuve, au XVIII[e] siècle, d'une imagination non dépourvue de grâce et d'une grande habileté. Mais ce n'est que par les portraits en miniature, inspirés des belles traditions laissées en Angleterre par les Petitot, que les émaux de ce pays confinent aux beaux-arts. Cependant il est juste de dire que l'industrie de l'émail, tout en restant pratiquement limitée à la décoration, a suivi, dans les Iles, durant ces vingt-cinq dernières années, le mouvement général de la renaissance de l'art.

III. — VERRES PEINTS.

Le plus attrayant de tous les arts mineurs est peut-être celui qui consiste à compléter l'architecture par des verres de couleur. Il n'est personne ayant visité des cathédrales, comme celles de York, de Chartres ou du Mans, ou des basiliques plus modestes, comme celle de Gouda, qui ne convienne de l'intensité de vie que leur donnent les vitraux. Mais le mode de décoration a besoin d'être

en harmonie avec l'édifice qui l'emploie. Le verrier doit subordonner tout son travail à celui de l'architecte. Les ensembles qui nous satisfont le plus sont ceux où ce principe a été le mieux appliqué. Certains ont prétendu que les vitraux, comme tant d'autres arts, nous sont venus d'Orient. A cet égard, la preuve n'est pas faite. Sans doute, il est permis de croire que les verres de couleur, sertis dans les réseaux de plâtre des constructions sarrasines, sont le résultat d'une vieille tradition ; mais les grandes ouvertures, si nécessaires sous les climats européens, ont toujours été sans objet en Orient, où la lumière est éclatante. Il est plus probable que la mode des vitraux a pris naissance dans la partie occidentale de l'Europe et s'y est développée brusquement. Peut-être faut-il l'attribuer au moins autant au désir d'enluminer l'architecture à l'instar d'un livre d'heures qu'à une évolution lente qui serait comparable à celle de l'art de bâtir. On a affirmé que les vitraux firent, en France, leur première apparition sous le règne de Charlemagne. En réalité, aucun vitrail ne semble avoir existé qui soit antérieur au XIIe siècle, et l'Angleterre ne possède que peu ou point de vitraux de cette dernière époque. Les Allemands veulent que certaines fenêtres, d'ailleurs dénuées de toute beauté, de la cathédrale d'Augsbourg,

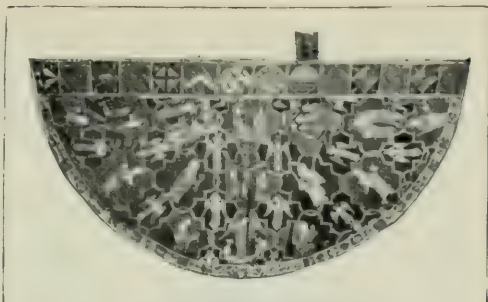


FIG. 253. — CHAPE DE SYON.
(Au Victoria and Albert Museum.)



FIG. 254. — CHAPE DE SAINT SILVESTRE, A SAINT-JEAN-DE-LATRAN, A ROME.



Fig. 255. — Chape d'Ascoli.

aient des vitraux du XIe siècle ; mais leur prétention est fort contestable. Le XIIIe siècle nous a laissé des verrières à Canterbury, York, Lincoln, Salisbury, etc. Au siècle suivant, l'art des vitraux fut pratiqué, en Angleterre, beaucoup plus que partout ailleurs. En France, en effet, l'activité de cet art eut à subir un ralentissement, et l'Allemagne ne commença à s'occuper sérieusement de vitraux que dans les dernières années du XIIIe siècle et le commencement du XIVe.

Pendant la période du style perpendiculaire, on produisit en Angleterre une grande quantité de verrières, surtout après l'avènement de Henri IV. Cette fabrication continua, d'ailleurs, jusqu'à la Renaissance, durant laquelle cependant beaucoup de verrières furent importées de France et de Belgique. Les magnifiques fenêtres du King's College, à Cambridge, quoique fabriquées en Angleterre, sont probablement d'origine flamande. On les a attribuées récemment, avec quelque apparence de raison, au peintre verrier Dierick Jacopsonne (Vellert d'Anvers), récemment identifié avec le graveur connu, d'après son monogramme, sous le nom de Dirk van Staren, parce qu'il signait ses planches D★V *(star, staren* = étoile) et aussi DV, en séparant les lettres par un étourneau *(stare, starling)*. Des contrats pour ces fenêtres existent encore.

Les vitraux n'eurent plus aucun caractère, depuis le milieu du XVIe siècle jusqu'au milieu du XIXe. De fausses idées prévalurent pendant deux siècles et demi, et, lorsque les verriers anglais revinrent à



FIG. 256. — TAPISSERIE DE HATFIELD.

une appréciation plus saine de leur art, il leur fallut une génération pour se débarrasser de leurs erreurs. Au point de vue historique, l'art des vitraux se divise en trois périodes, qui correspondent à celles de l'architecture ogivale elle-même. Toute son évolution s'est faite graduellement ; de sorte qu'il suffirait d'une patience suffisante pour classer les œuvres qu'il nous a laissées. Dans leurs grandes lignes, les vitraux gothiques de 1180 à 1300 appartiennent à l'ogival primitif, de 1300 à 1380 au style décoré, de 1380 à 1520 au style perpendiculaire. Quelques fragments, qui remontent au delà de l'année 1180, sont dits byzantins, et l'expression de gothique ne peut plus s'appliquer aux vitraux de date postérieure à 1520, alors que le sentiment de la Renaissance est déjà très accentué.

La fenêtre du premier style ogival était une mosaïque de petits verres maintenus en place par des baguettes de plomb qui constituaient le dessin. Ces verres étaient de pâte colorée, sur laquelle on peignait aussi ; mais la couleur n'était destinée qu'à faire ressortir les formes qu'indiquaient les baguettes. Elle ne suppléait en rien à leur arrangement. Les parties purement décoratives des fenêtres les plus anciennes sont habituellement des grisailles, avec un léger mélange de couleurs vives. D'autre part, les parties pittoresques, c'est-à-dire les figures et les fonds, sont entièrement de couleurs vives, aussi riches et foncées qu'on le pouvait, eu égard à



FIG. 257. — OPUS ANGLICANVM.
(Au British Museum.)

la transparence nécessaire. Le dessin général des fenêtres du premier style ogival peut se diviser en quatre classes : les fenêtres entièrement en grisailles ; les fenêtres avec médaillons dans un cadre décoratif ; les fenêtres à figures, avec personnages sacrés se tenant sous des dais ou dans un cadre d'architecture peint directement sur le verre ; enfin les fenêtres Jessé, dans lesquelles la généalogie du Christ revêt plus ou moins la forme d'un arbre héraldique. Indépendamment de ces caractères, les vitraux du premier style ogival se distinguent encore par la forme conventionnelle de leurs détails, surtout des feuillages, et par leurs fonds hachés, qui adoucissent le ton général et rehaussent l'éclat du verre.

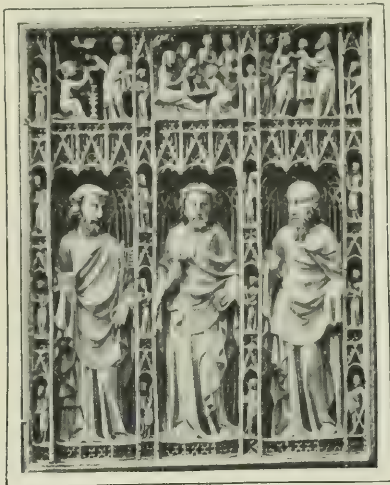


FIG. 258. — IVOIRE ANGLAIS DU XIVe SIÈCLE.
(Au Victoria and Albert Museum.)

Les vitraux de la période gothique décorée garnissent des fenêtres d'une conception générale plus pittoresque. Les couleurs y sont plus vives, plus claires et plus gaies ; les figures mieux dessinées, en des poses moins tourmentées ; les feuillages se rapprochent davantage de la réalité ; les baguettes de plomb sont moins larges, bien que plus apparentes, par suite d'une finesse de coloration et d'une transparence du verre plus grandes.

En Angleterre, les meilleurs vitraux de cette période sont ceux de la chapelle Merton, à Oxford ; de la salle capitulaire, de la nef et du presbytère de la cathédrale de York ; de Tewkesbury, de Wells, de Salisbury, de Gloucester et de Bristol.

Les vitraux de la troisième période gothique ont un caractère plus national que ceux des deux autres périodes. On les distingue plus aisément des vitraux français ou allemands contemporains. Leurs plombs, moins accentués qu'auparavant, se séparent davantage du dessin ; leur conception devient plus grandiose ; on y rencontre enfin, peints directement sur le verre, les éléments constitutifs de l'architecture perpendiculaire. La fenêtre type de la troisième période gothique donne l'idée d'une série de niches, d'une paroi ornée ou d'un tabernacle blanc-argent, garnis de figures richement colorées, se détachant sur des fonds également peints.

Une grande fenêtre de ce style est en quelque sorte la reproduction transparente des grandes parois ornées de la même période, comme celles de Wallingford à Saint-Albans, du Magdalen College, du All Souls' College et du New College, à Oxford. La combinaison du tabernacle presque blanc et des figures colorées satisfait à la fois à l'art et aux exigences pratiques : le châssis laisse passer la lumière en abondance, et les figures constituent une décoration splnedide.

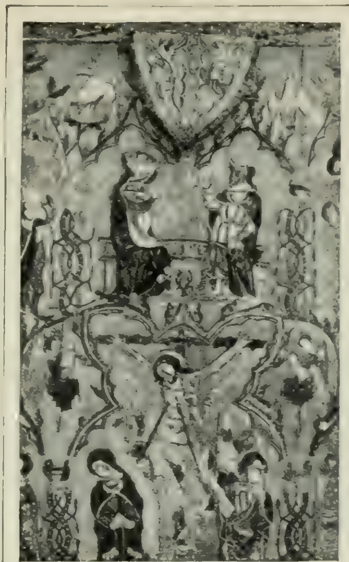


FIG. 259. — DÉTAIL DE LA CHAPE DE SAINT SYLVESTRE. (Voir fig. 254.

L'Angleterre est abondamment pourvue de belles verrières de cette troisième période. La ville de York en est remplie. Non seulement la cathédrale, mais aussi de nombreuses églises, spécialement celle de All Saints (North Street), sont remarquables à cet égard. Les vieilles fenêtres du vestibule de la chapelle de New College, à Oxford, où la *Nativité* de Reynolds paraît si déplacée, ont de beaux spécimens de vitraux des premières années du style perpendiculaire. All Souls, l'église abbatiale de Great Malvern, la cathédrale de Winchester et un très grand nombre d'autres églises, possèdent aussi quelques bonnes verrières de cette même période.

A la fin de leur évolution architectonique, les fenêtres historiées perdirent de leur caractère décoratif et commencèrent à rivaliser fâcheusement avec la peinture. Les liens qui les rattachaient à l'architecture furent rompus. On évita les baguettes de plomb dans la mesure du possible ; elles disparurent même quelquefois. Le verre émaillé fut substitué au verre de couleur, pour le plus grand dommage de la transparence et de la solidité du vitrail. Les détails furent travaillés pour eux-mêmes, non plus en vue de leur effet. Le réalisme s'introduisit enfin dans

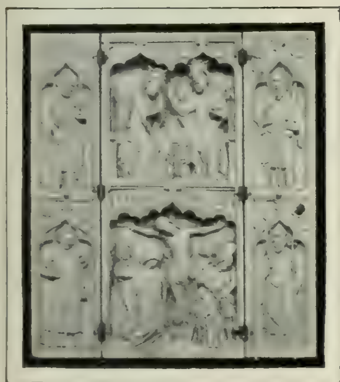


FIG. 260. — TRIPTYQUE D'IVOIRE. *(Au British Museum)* (Voir p. 130.

un art d'où il aurait dû être soigneusement banni. Les Iles Britanniques ont de bons spécimens de vitraux Renaissance ; mais les meilleurs sont, en totalité ou en partie, de provenance étrangère. La cathédrale de Lichfield possède de belles verrières flamandes ; on en trouve d'autres à Oxford et à Coventry. A Cambridge, la chapelle du King's College est un véritable musée de vitraux de la Renaissance, datant de 1516 à 1530.

De la fin de la période perpendiculaire jusqu'au milieu du XIXe siècle, l'art des vitraux, par suite d'un faux idéal, a été en pleine décadence. Mais un revirement s'est opéré, depuis une cinquantaine d'années, qui a permis tout à la fois aux Anglais d'apprécier les œuvres de leurs pères et de produire des travaux qu'ils n'eussent point désavoués.



Fig. 261. — Feuillet droit d'un diptyque. (*Au British Museum.*) (Voir p. 136.)

IV. — TRAVAUX D'AIGUILLE ET TAPISSERIES.

On se demandera peut-être s'il était bien utile de donner place, dans un manuel des beaux-arts, aux travaux d'aiguille et aux tapisseries. Mais, lorsqu'il s'agit de l'Angleterre, la question ne peut se résoudre que par l'affirmative. Ces arts secondaires ne doivent pas être passés sous silence : ils viennent à l'appui de notre argumentation et fournissent un témoignage décisif à cette assertion de notre part que les Iles Britanniques ne furent nullement aussi arriérées, au point de vue artistique, que le prétendent certains comtempteurs, anglais ou étrangers, de leur activité. On peut les réunir aux manuscrits enluminés pour prouver que, pendant les périodes de calme de l'Église chrétienne, les artistes ne furent ni moins nombreux, ni moins actifs, en Angleterre, que de l'autre côté de la Manche. Les travaux d'aiguille, comme ceux du pinceau de l'enlumineur, ont une existence plus durable que celle de bien d'autres œuvres plus ambitieuses. Les reliquaires, les statues, les vitraux sont à la merci du fanatisme. Il n'en est pas de même d'une chape ou d'un manuscrit, qui sont moins fragiles et qu'il est possible de cacher. Il en résulte que l'Angleterre a conservé des chapes et des manuscrits enluminés en assez grand nombre, pour qu'on puisse dire que la sève d'art ne lui manqua point. Si les Français l'emportent sur les Anglais, quant à la somme de contributions que chaque peuple a fournie

au trésor mondial de l'art du Moyen Age, du moins peut-on certifier que c'est surtout parce que cette période de leur histoire fut moins troublée, et non point parce que l'Angleterre manqua d'artistes. Le filage et le tissage, de même que l'usage des aiguilles, furent connus, dans les Iles, dès les temps les plus reculés. On a recueilli, dans les dépôts néolithiques, des pesons de fuseaux, ainsi que de lourds peignes, destinés à pousser la trame du tissage contre la chaîne. Des découvertes faites en Suisse ont prouvé, d'autre part, que le fil de lin était employé par les habitants des stations lacustres. La science du tissage dut conduire, tout naturellement, à une nouvelle forme d'art. L'emploi du fil ne pouvant pas persister sans suggérer l'idée de dessins, ceux-ci durent s'enrichir très vite à la lumière des civilisations préexistantes. En Angleterre, le modèle caractéristique des temps primitifs a dû être le tartan, qui s'est perpétué jusqu'à nos jours sous la forme du clan-tartan des Écossais. Boadicée, au jour de sa défaite était vêtue d'une robe de tartan, pareille, selon Dion Cassius, à celle que portaient la plupart de ses gens. Le filage, le tissage, la broderie et, plus généralement, la fabrication des étoffes restèrent de l'art, aussi longtemps que tout le travail se fit à la main. Ils n'ont perdu ce caractère que par l'emploi des moyens mécaniques. Cet art fut, de plus, inné, et se fit jour aussitôt que les humains disposèrent d'une matière capable de se plier au caprice de leurs doigts. Un des plus anciens exemples de travaux d'aiguille, dont l'histoire nous ait conservé le souvenir, est celui d'une princesse anglaise du IVe siècle, l'impératrice Hélène, mère de Constantin. Elle broda une figure de la Vierge, qui existe encore dans l'église de Verceil. Tout permet de croire que les femmes anglaises étaient déjà, dès cette



FIG. 262. — PAGE D'UN ÉVANGÉLIAIRE CELTIQUE. *(Lambeth Palace.)*



FIG. 263. — MANUSCRIT ROYAL I. D. X., FOL. 6. *(Au British Museum.)*

époque, des tisseuses et des brodeuses aussi habiles que celles de leurs descendantes dont nous connaissons les travaux. Au VI[e] siècle, il y eut, en Angleterre, des écoles où l'on s'instruisait dans la confection des broderies d'église. Longtemps avant la conquête normande, les ouvrages des femmes anglaises étaient réputés sur tout le Continent. Il est toutefois presque indubitable que les incursions des Danois eurent pour effet de reléguer les industries artistiques dans les couvents et les monastères, avec plus de rigueur que dans les pays continentaux. Le plus célèbre des travaux d'aiguille est ce qu'on appelle la *tapisserie de Bayeux*. Sa valeur artistique, cependant, n'égale point celle d'autres œuvres anglaises contemporaines ou plus anciennes. La belle étole et le manipule anglo-saxons de Saint-Cuthbert, à Durham, qui datent de 910 environ, valent mieux. Nous savons, par les chroniques, que les femmes anglaises de tout rang passèrent leur temps, pendant les siècles gothiques, à empiler de grandes richesses de travaux d'aiguille. Les noms de beaucoup d'entre elles nous sont connus. Ce furent, par exemple : Aelflede, femme d'Édouard I[er], dont on relève le nom sur l'étole de Saint-Cuthbert ; une autre Aelflede (ou Æthelflde), qui donna une tapisserie à la cathédrale d'Ely ; Ædelwyrme, dont les broderies auraient été dessinées par Saint Dunstan ; Emma, femme d'Ethelred et, plus tard, de Canut, et Ælgithe, première femme de ce roi, qui donnèrent à l'Église de leurs œuvres ; Edith, femme d'Édouard le Confesseur, qui broda sa robe de couronnement, etc. On sait, d'ailleurs, que Guillaume le Conquérant et ses compagnons furent émerveillés par la richesse des vêtements brodés que portaient les nobles saxons. Eux et leurs femmes s'empressèrent aussitôt de collectionner ces vêtements et de les imiter. On pourrait affirmer que les travaux d'aiguille, pendant toute la durée des siècles gothiques, furent, pour les femmes anglaises de bonne naissance, ce qu'est le sport à notre époque de progrès. La richesse de certaines cathédrales en œuvres de cette sorte a été

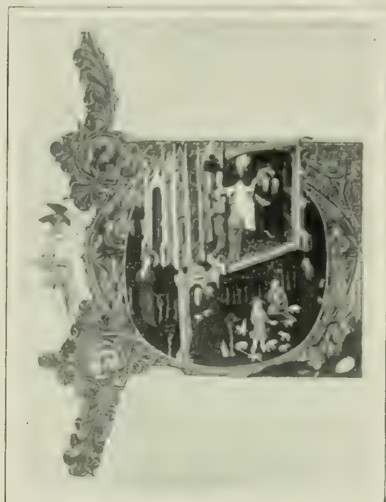


FIG. 264. — LETTRE INITIALE D'UN MISSEL DU XIV[e] SIÈCLE. *(Au British Museum.)*

prodigieuse. Au moment de la Réformation, la cathédrale de Lincoln comptait de six à sept cents vêtements ouvragés du plus fin tissu ; d'autres cathédrales n'étaient pas moins riches. Parmi celles des broderies de cette époque qui ont survécu, on peut citer : la chape de Saint-Sylvestre, à Saint-Jean-de-Latran (fig. 254 et 259) ; une chape au musée de Bologne ; la chape de Daroca, à Madrid ; la chape du monastère de Syon, au Musée Victoria and Albert (fig. 253) ; la chape d'Ascoli, qui a passé par de si nombreuses et curieuses vicissitudes (fig. 255) ; la chape de Tolède, etc. Au XII[e] siècle, l'*opus anglicanum* (fig. 257) avait assez de renommée pour qu'on le mentionnât dans les chroniques. Sa vogue continua pendant le Moyen Age, où ses reproductions furent recherchées dans toute l'Europe. Ce qui le caractérisait était une délicatesse de dessin, jointe à une habileté très grande d'exécution. Un bon spécimen, remarquablement conservé, de broderie du XIV[e] siècle, a été donné au British Museum par Auguste Franks ; mais les plus belles pièces sont à l'étranger, dans des trésors d'églises. La période brillante du travail d'aiguille prit fin, en Angleterre, dans la première moitié du XV[e] siècle. Elle renaquit sous les Tudors, mais n'eut plus le même caractère national.



Fig. 265. — Page de l'Apocalypse, ms. royal, 19 B. XV.
(Au British Museum.)



Fig. 266. — Page du manuscrit de Harley 7026, folio 4 B.
(Au British Museum.)

L'histoire de la tapisserie, dans les Iles Britanniques, est celle de beaucoup d'autres industries artistiques. Nous savons que des métiers à tisser fonctionnèrent pendant tout le Moyen Age. En 1344, on les réglementa par

une loi. Cinquante ans plus tard, le comte d'Arundel légua une collection de tapisseries, qui avaient été faites pour lui à Londres. En 1495, une tapisserie fut tissée pour le chœur de la cathédrale de Canterbury ; elle est actuellement à Aix-en-Provence. Au début du XVI[e] siècle, une manufacture de tapis fut fondée à Barcheston, dans le comté de Warwick. Jacques I[er] fit établir cette fameuse fabrique à Mortlake, où elle a produit des œuvres qui ne le cèdent à celles d'aucun pays, sous le rapport de la solidité et de la beauté. On a fabriqué à Mortlake une série de tapisseries, d'après les célèbres dessins de Raphaël achetés aux tisseurs de Bruxelles, qui s'en étaient servis pour la décoration de la Chapelle Sixtine. Ces tapisseries furent commandées par Charles I[er], qui, dit-on, se serait procuré les dessins dont il s'agit, sur les conseils mêmes de Rubens. Le garde-meuble de Paris en possède le plus grand nombre. Après la disparition de la manufacture de Mortlake, deux ou trois tentatives furent faites pour le rétablissement de l'art de la tapisserie en Angleterre. La plus sérieuse a été la fondation, il y a quelque trente ans, d'une manufacture de *chaînes-basses* à Old Windsor, avec l'aide d'ouvriers de Beauvais et d'Aubusson. Ses produits étaient solides, mais peu élégants. L'existence de cette manufacture a été très courte.

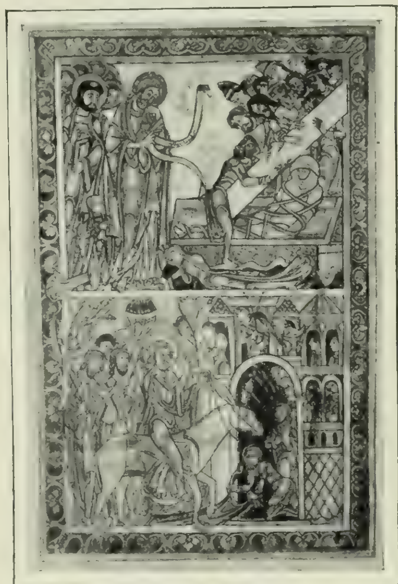


Fig. 267. — Psautier ; manuscrit Cotton Nero C. XIV.
(Au British Museum.)

V. — IVOIRES.

Jusqu'à une époque récente, on a eu l'habitude d'attribuer invariablement à des artistes flamands ou français tous les ivoires médiévaux du Nord de l'Europe, dont l'origine n'est pas établie par des documents. Les preuves, cependant, ne manquent point, qui permettent d'affirmer que l'Angleterre gothique a possédé aussi de bons sculpteurs d'ivoire, dont les œuvres furent populaires. Les guerres religieuses ont amené, dans les Iles, la destruction de beaucoup d'objets, tels que crosses d'évêques, saints ciboires, paix liturgiques, reliquaires et autels.

Mais il en reste assez pour établir que, durant la grande période de 1280 à 1420 environ, les artistes anglais marchèrent de pair avec ceux du Continent. Les ivoires britanniques se distinguent par la sobriété de leur conception. Ils sont plus sérieusement expressifs que les ivoires flamands, français ou allemands, et leur origine est attestée, d'un autre côté, par les détails d'architecture que l'on y rencontre. Les objets d'ivoire fabriqués en Angleterre furent du même genre que partout ailleurs : menus articles d'église ; cornes auxquelles la forme de la dent se prêtait d'une façon si naturelle ; statuettes ; peignes ; couvertures de livres ; étuis à miroirs ; petites boîtes et écrins ; pièces de jeu d'échecs, etc. Le spécimen le plus remarquable peut être de cette vieille industrie est un écrin offert, par Auguste Franks, au British Museum. Il n'est cependant pas en ivoire, mais en os de baleine, et reproduit, sur ses panneaux, des scènes qui paraissent empruntées à la Saga d'Odoacre. Des inscriptions runiques, hardiment sculptées, encadrent ces scènes et contribuent à l'effet décoratif. L'*Adoration des Mages*, que possède le Musée Victoria and Albert, et qui peut dater des environs de l'an 1000, est un autre magnifique exemple saxon de la même technique. Une trouvaille d'ivoires, intéressante mais quelque peu mystérieuse, a été faite, il y a près d'un siècle, dans l'île de Lewis (Hébrides). Elle est constituée par des pièces d'échecs, taillées dans des dents de morses. On y remarque six rois, cinq reines, treize fous, quatorze cavaliers, dix-



FIG. 268. — MANUSCRIT ARUNDEL, N° 83. FOLIO 132. (*Au British Museum.*)



FIG. 269. — MANUSCRIT ARUNDEL, N° 83. FOLIO 131 B. (*Au British Museum.*)



FIG. 270. — PAGE DU LIVRE DE KELLS.
(Au Collège de la Trinité, à Dublin.)
Voir p. 138.

neuf pions, et dix gardes, qui sont les équivalents de nos tours. Peut-être faut-il y trouver le fonds de quelque sculpteur ayant su profiter des occasions fréquentes qui s'offraient à lui de se procurer de l'ivoire. Un autre bel exemple de ce genre de sculpture primitive anglaise est un fragment, probablement un bras de fauteuil, ayant fait partie de la célèbre collection Meyrick, à Goodrich Court. Il est aussi en ivoire de morse et se fait remarquer par le fini de son exécution. Les crosses d'ivoire ne durent pas être rares aux siècles gothiques ; mais leur nombre est aujourd'hui des plus restreints. Le Musée Victoria and Albert en possède une qui se rapproche beaucoup, par sa forme et les détails de son ornementation, des crosses de bronze de la même époque. A ce musée est exposé également un remarquable diptyque, en forme de tabernacle (fig. 258). Le British Museum a deux bonnes œuvres du XIVe siècle : un triptyque et un feuillet de diptyque (fig. 260-261), sculptés l'un et l'autre pour l'évêque Grandison, d'Exeter. A Oxford, les ivoires gothiques du Musée Ashmoléen sont presque tous anglais. Chaque jour en fait découvrir d'autres parmi ceux que l'on attribue à d'autres pays.

VI. — MANUSCRITS ENLUMINÉS.

Dans une histoire détaillée du livre avant l'invention de l'imprimerie, le chapitre consacré au début et au développement de cet art en Angleterre serait le plus homogène et peut-être le plus intéressant de tous. Il commencerait par la description de l'admirable école celtique monastique, qui se fonda au Ve siècle et parvint, deux siècles après, à un degré de perfection où elle s'est longtemps maintenue ; ses dernières pages nous conduiraient au début du XVe siècle, à l'époque où commencèrent les bouleversements politiques qui firent perdre, pour des siècles, à l'art anglais, la plus grande partie de son caractère national. Entre ces deux dates extrêmes, les écrivains et les enlumineurs anglais furent sans rivaux dans la production des

manuscrits. Nous avons vu que la première vague de christianisme qui atteignit les Iles trouva son épanouissement en Irlande, où elle fut mieux protégée que partout ailleurs contre les envahisseurs de l'Europe septentrionale. Nous avons dit que les chrétiens d'Irlande furent bientôt assez nombreux pour fonder des communautés sur les côtes voisines de Bretagne. Ils y apportèrent leur art en même temps que leurs croyances, et les monastères qu'ils établirent en Écosse et en Angleterre devinrent bientôt autant de centres pour la propagation de leurs conceptions celtiques. " Les Celtes irlandais, a dit Middleton, avaient appris à produire des objets d'orfèvrerie et des enluminures de manuscrits avec un goût merveilleux, qui n'ont jamais été dépassés à aucune époque et dans aucun pays. " Les enlumineurs prirent pour fondement de leurs dessins ceux des orfèvres. Dans beaucoup de cas, du reste, c'était une même personne qui décorait le manuscrit et le reliait ensuite avec du métal. Il en résulte qu'une page d'un livre comme le *Book of Kells* traduit en couleurs les idées suggérées par les idiosyncrasies du métal, de l'émail et des pierres précieuses. Ses qualités et ses défauts en dépendent pareillement. Le *Livre de Kells* fut probablement écrit entre 680 et 700. Le travail en est si extraordinaire, que l'on manque d'expressions pour le définir. A la vérité, la vue ne saurait l'apprécier qu'avec beaucoup de patience et le secours d'une bonne loupe. On a prétendu que les formes qui y sont introduites témoignent de l'incapacité de l'enlumineur pour la représentation de la figure humaine. Nous avons déjà expliqué que cette



Fig. 271. — Page du Livre des Évangiles de Lindisfarne. *(Au British Museum).* (Voir p. 138.)



Fig. 272. — The pape et l'Orfèvre. *(Sir David Wilkie.)*

incapacité pourrait bien n'être qu'apparente. L'auteur du manuscrit était Celte ; comme tous les Celtes, il fondait son travail sur la ligne et ne songeait pas à se servir d'autres motifs. Son désir n'a pas été d'imiter la figure humaine ; il ne s'en est servi, que dans la mesure où elle se pliait à ses intentions tout arbitraires, mais parfaitement décoratives. Certes, la figure humaine est si intéressante, que la place qu'elle a prise graduellement dans l'art, à partir du jour où on l'employa pour la première fois, ne doit pas surprendre. Mais les artistes chez qui le sang celtique a prédominé n'y ont jamais vu qu'un élément de décoration linéaire.

Nous avons déjà eu l'occasion de faire allusion aux plus beaux spécimens de l'enluminure celtique. A côté du *Livre de Kells* (fig. 270), du *Livre de Durrow* (fig. 21), peut-être plus ancien que le précédent, et du *Livre d'Armagh*, plus récent, nous citerons encore : le *Livre des Évangiles de Saint-Cuthbert* ou *Manuscrit Lindisfarne* (fig. 271) ; les *Commentaires de Cassiodore sur les Psaumes*, dans la cathédrale de Durham ; enfin les splendides *Évangiles* de la Bibliothèque impériale, à Saint-Pétersbourg. Ces trois derniers manuscrits, quoique fondés sur l'enseignement de moines irlandais, sont d'une école anglaise. Leur splendeur l'emporte sur celle des premiers, surtout par suite de l'introduction de feuilles d'or ou d'argent dans les enluminures, procédé que les artistes irlandais n'ont jamais employé. L'Irlande a produit des manuscrits enluminés jusqu'au X[e] siècle ; aucune de ses écoles n'égala celle qui nous a valu le *Livre de Kells.* L'influence des enlumineurs irlandais s'est surtout fait sentir en Écosse et dans le Northumberland. Mais elle s'étendit beaucoup plus loin, jusqu'à Canterbury et autres villes du Sud de l'Angleterre, et même jusque sur le Continent, où des missionnaires irlandais la propagèrent. La Bibliothèque de Saint-Gall a un certain nombre de beaux manuscrits enluminés du dernier type celtique. L'influence irlandaise se fit même sentir en Scandinavie, où elle est reconnaissable dans la décoration des églises en bois des XI[e] et XII[e] siècles, qui sont les plus anciens monuments chrétiens de ce pays. Les rapports plus étroits qui s'établirent avec Rome, après le



Fig. 273. — Mère de l'Artiste.
(A. Geddes.)

synode de Whitby, en 664, amenèrent un changement dans le caractère de l'enluminure anglo-celtique. Les idées italiennes modifièrent sensiblement les anciennes conceptions des Irlandais. Elles donnèrent naissance à un style, qui fut celui des enlumineurs anglais pendant tout le temps que dura leur supériorité sur ceux de l'Europe. On peut se rendre compte de cette influence par une infusion lente, mais progressive, du sentiment classique dans le dessin des figures et de leurs draperies. Les parties purement décoratives du travail restent longtemps celtiques, jusqu'au jour où la décoration et les figures constituent, en se combinant, un style d'où le classique est banni, en harmonie complète avec le mouvement gothique. Cette supériorité, dont nous avons déjà parlé, des enlumineurs anglais sur ceux du Continent, dura de la fin du Xe siècle aux premières années du XVe. Elle ne subit qu'une courte éclipse dans la seconde moitié du XIVe siècle. Ce fut avec l'aide d'un célèbre et savant enlumineur anglais, Alcuin de York, que Charlemagne créa ce qu'on a appelé l'école anglo-carolingienne de calligraphie et de décoration de manuscrits. Alcuin surveilla, dans les monastères bénédictins de France, à Tours, à Soissons, à Metz et ailleurs, la confection d'un grand nombre de volumes. Il revisa la *Vulgate*, dont une copie, magnifiquement écrite et enluminée, que possède le British Museum, serait, croit-on, celle qu'il prépara pour Charlemagne. " Les personnages de ce manuscrit, écrit Middleton, sont généralement classiques sur des fonds architecturaux de style romain ; le dessin est d'une pré-



FIG. 274. — SAINT-JACQUES, A LISIEUX.
(C. J. Watson.)

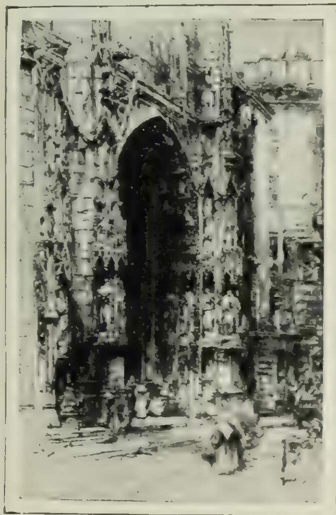


FIG. 275. — SAINT-MÉRY, A PARIS.
(Hedley Fitton.)

cision et d'une exécution remarquables. La perspective est elle-même assez correcte. Les lettres initiales et tous les ornements conventionnels montrent les formes artistiques qu'Alcuin avait apportées de York. Enfin des entrelacs délicats et compliqués, comme ceux auxquels se complaisaient les moines irlandais, garnissent les marges et encadrent les grandes majuscules. "

Au IXe siècle, la Northumbria, qui avait donné Alcuin à Charlemagne, fut saccagée par les pirates danois. Sa civilisation détruite fut rallumée par celle du Continent, et le mouvement qu'Alcuin avait créé y fit retour. Comme l'avait fait Charlemagne, Alfred le Grand s'enthousiasma pour la littérature et pour l'art. Une nouvelle école s'ouvrit à Winchester, dans sa capitale, et dans les grands monastères bénédictins de tout son royaume. L'influence carolingienne y fut, dans le principe, prédominante. Le fameux *Benedictional* de Chatsworth, écrit par Godeman, chapelain d'Æthelwold, évêque de Winchester, en est un exemple. Dans les trente miniatures qui remplissent chacune toute une page, ce manuscrit, dont la date est voisine de l'année 965, réunit les caractères distinctifs de l'école carolingienne à ceux d'une école plus exclusivement anglaise.



FIG. 276. — MISS SEYMOUR HADEN.
(Whistler.)

Un centre d'enluminure important de l'école de Winchester fut l'abbaye de Bénédictins de Glastonbury. Il était dirigé par Saint Dunstan, lui-même artiste. La bibliothèque bodléienne possède un dessin, où le Christ est représenté avec un Saint prosterné à ses pieds, et sur lequel un annotateur du XIIe siècle a écrit qu'il est l'œuvre de Saint Dunstan. Une école d'enlumineurs anglo-saxons, de caractère complètement national, fonctionna parallèlement à l'école anglo-carolingienne de Winchester. Au XIe siècle, elle avait acquis une grande perfection, surtout dans l'ornementation à base linéaire. Dans le courant du siècle suivant, ces deux écoles, déjà fort habiles, progressèrent encore. L'enluminure des manuscrits fut portée à son apogée, au XIIIe siècle, avec des œuvres qui, pendant longtemps, n'eurent pas de rivales. Une analyse minutieuse des meil-

leures enluminures de ce siècle y fait découvrir un mélange de traditions celtiques, anglo-saxonnes et normandes. La prépondérance toutefois appartient à celles-ci, dont l'influence s'exerça d'ailleurs sur tout le royaume angevin. Jusqu'à ces dernières années, des historiens d'art ont prétendu que l'école française d'enluminures, établie à Paris, non seulement fut la première d'Europe à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, mais encore servit de modèle à toutes les autres. Cette opinion a été contestée par des savants anglais, et le temps n'est pas éloigné où l'on reconnaîtra que l'honneur dont il s'agit revient à l'Angleterre. Sans cette prédominance, en effet, le style d'enluminures usité dans le domaine royal de France, à partir du règne de Saint Louis, ne serait pas explicable.



FIG. 277. — AVRIL DANS LE COMTÉ DE KENT. *(F. Short.)*

Pendant tout le XIVe siècle et les vingt-cinq ou trente premières années du XVe, l'enluminure des manuscrits devint progressivement plus nationale quant au style ; mais sa perfection eut à subir des fluctuations considérables. Les années de la *Black Death* (Mort noire) étouffèrent l'art des enlumineurs, et ce n'est que vers la fin du XIVe siècle que l'on recommença à produire de bonnes œuvres. Jusqu'au commencement de la Guerre des Deux Roses, cette production ne s'arrêta pas. De nombreux manuscrits de grande valeur sont datés des années comprises entre 1380 et 1430. (Voir fig. 262 à 269.)



FIG. 278. — MOULIN A VENT. *(F. Burridge.)*

VII. — GRAVURE A L'EAU-FORTE.

L'Angleterre n'a eu de gravures à l'eau-forte que très tard. Elle les ignorait encore, plus d'un siècle et demi après les œuvres de Rembrandt. Mais le développement de l'art de la gravure y a été fort rapide. Deux peintres écossais, David Wilkie (fig. 272) et Andrew Geddes (fig. 273), furent les premiers qui se consacrèrent à cet art. Une singulière ironie voulut que leurs essais,

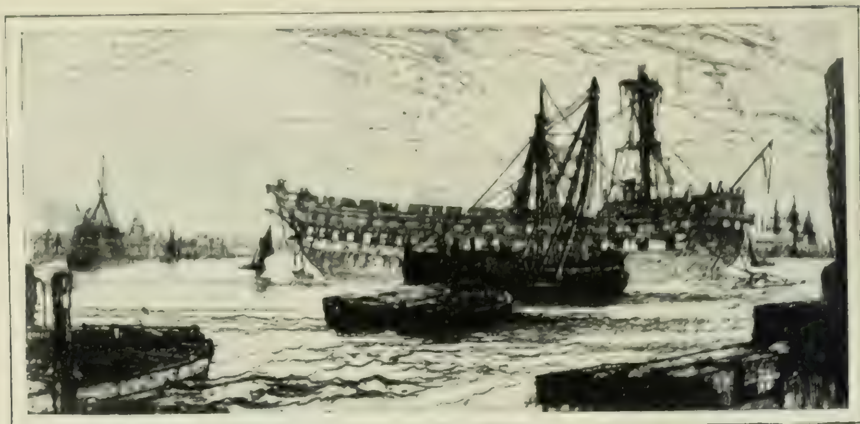


FIG. 279. — " L'AGAMEMNON ".
(Sir F. Seymour Haden.)

aujourd'hui oubliés, ne donnassent pas les résultats que l'on en pouvait espérer, par suite de la création d'un Club de gravure à l'eau-forte, formé de peintres qui n'avaient aucune des qualités des véritables artistes linéaires. Au début de la seconde moitié du dernier siècle, les tentatives de Wilkie et de Geddes furent reprises par deux hommes de grand talent, James Mac Neill Whistler (fig. 276) et son beau-frère Francis Seymour Haden (fig. 279). Tout d'abord Whistler ne fut pas compris. Ses poses, à la vérité, étaient plus ou moins antibritanniques ; mais son art était anglais, bien que Whistler fût un Américain élevé à Paris. En réalité, cet artiste, en tant que peintre, fut un individualiste, à peu près complètement insensible aux traditions d'école ; mais, comme graveur, on peut hardiment le classer parmi les héritiers directs des aquafortistes qui ont possédé le mieux le sentiment de la ligne. Son beau-frère, dont la pensée était moins ardente, fut plus scientifique. Le talent de graveur de Whistler ne fut mis en relief qu'en 1871, par la publication d'une série de seize eaux-fortes représentant des scènes sur la Tamise et autres sujets. Depuis cette date jusqu'à sa mort, Whistler a été considéré comme le maître le plus parfait peut-être, après Rembrandt. Ses deux rivaux contemporains furent Sir Francis Seymour Haden, déjà cité, et Charles Meryon. On pourrait presque dire de celui-ci que son art est purement anglais. Son père était anglais, et son inspiration, quelque peu maladive, procède d'une pensée anglaise éclose à Paris.

L'intérêt qui s'attacha aux eaux-fortes de Whistler et de Seymour Haden provoqua de nouveaux talents, en même temps qu'il établit

la renommée de Meryon. Pendant ces vingt dernières années, le nombre des peintres aquafortistes, ainsi que l'on désigne ceux qui gravent leurs propres œuvres, a considérablement augmenté. Beaucoup d'entre eux ont fait preuve de qualités qui leur assurent une place parmi les maîtres de cet art.

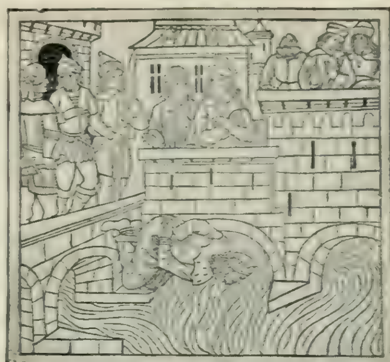


FIG. 280. — GRAVURE SUR BOIS DU "FALL OF PRINCIS".

L'emploi des eaux-fortes, pour des usages autrefois réservés à la gravure au burin, a été plus général sur le Continent que dans les Iles, bien que celles-ci constituent le principal débouché des productions qui recourent à ce procédé. Cependant, un des meilleurs reproducteurs par la gravure à l'eau-forte a été l'Anglais W. E. Hole. On lui doit quelques planches remarquables d'après Rembrandt et les maîtres du Romantisme français.

VIII. — GRAVURE EN TAILLE-DOUCE ET GRAVURE SUR BOIS.

La gravure en taille-douce exige une patience et une précision que les Anglais n'ont pas au même degré que certains continentaux. Aussi cet art n'a-t-il jamais été en grande faveur en Angleterre. La gravure est, en effet, une sorte de critique ; sa perfection dépend d'une disposition d'esprit, comparable à celle qui permettrait à un homme de lettres d'étudier une pièce de Shakespeare mot par mot, syllabe par syllabe, lettre par lettre. L'Anglais aime les résultats, mais ne se préoccupe pas toujours des moyens qui les fournissent. Il va droit au but, et cela lui a valu d'inventer récemment un procédé mixte de reproduction noir et blanc, où l'eau-forte, la gravure au burin et le *mezzo-tinto* ont chacun sa part. Les estampes que l'on a obtenues par ce procédé ne sont certes pas de nature à satisfaire ceux qui ont le respect inné de l'unité, mais elles n'en méritent pas moins de fixer l'attention.



FIG. 281. — GRAVURE SUR BOIS : LETTRE INITIALE DES "MARTYRS", PAR FOXE.

L'art de la gravure sur bois est presque d'invention anglaise. Les artistes italiens ou allemands n'y virent qu'un procédé méca-

nique délicat au service du dessin. Ce ne fut que lorsque Thomas Bewick, né à Newcastle-sur-Tyne, en 1753, eut renversé la méthode habituelle et employé le système de la ligne blanche, que le graveur sur bois devint un artiste, travaillant librement d'après des dessins, des peintures ou la nature elle-même.

Avant Bewick, toutefois, l'Angleterre avait eu des graveurs sur bois qui méritent d'être cités : William Faithorne (1616-1691), qui dut beaucoup à l'exemple de Nanteuil, sous la direction duquel il travailla pendant un certain temps, en 1649 ; William Faithorne le Jeune (1656-1701 ?), fils du précédent, à qui il ne manqua qu'une meilleure conduite pour acquérir la célébrité de son père ; l'Écossais Sir Robert Strange (1721-1792) ; William Woollett (1735-1785), né dans le comté de Kent, de parents hollandais ; William Sharp (1749-1824) ; John Keyse Sherwin (1751-1790), etc. La méthode de Strange avait une pureté et une vigueur qui n'ont pas été dépassées ; Woollett traitait les paysages avec un goût, une souplesse et un raffinement de style extraordinaires. Strange était passionné pour les maîtres italiens du XVIIe siècle ; cependant il a laissé quelques gravures d'après Titien, Holbein et Van Dyck. Les meilleures gravures de Woollett ont été faites d'après les tableaux de Richard Wilson. Sharp ne lui fut pas inférieur ; une belle et complète collection de ses œuvres est au British Museum. Sherwin a laissé aussi quelques bonnes planches, dont la meilleure est le *Banquet des Chevaliers de Saint-Patrick au château de Dublin.* Mais l'ancien procédé de gravure sur bois tenait moins à l'art qu'à l'habileté de celui qui en faisait usage. Le nouveau procédé fut tout le contraire. Le travail artistique d'un Holbein, ou d'un Dürer, était terminé quand il avait fait son dessin. Le reste n'était plus que du travail mécanique, consistant à enlever les parties du bois qui devaient correspondre au blanc du papier. Bewick commençait son œuvre avec un bloc de bois complètement noirci, sur lequel il dessinait le sujet avec une ligne blanche, exactement comme

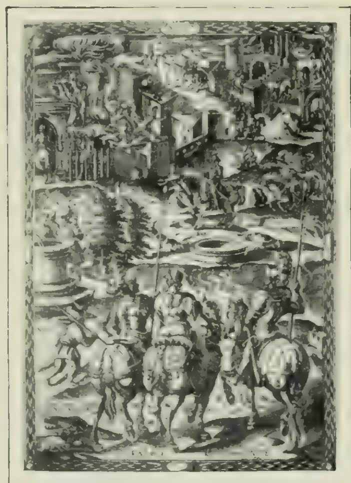


Fig. 282. — Gravure de " l'Arioste " d'Harrington.

l'aurait fait un graveur sur cuivre. Il était donc obligé d'interpréter son modèle, qu'il ne pouvait copier servilement, et il en résultait qu'une estampe sortie de ses mains accusait forcément son individualité. Elle montrait la manière dont il avait saisi le sujet ; elle exprimait ses idées personnelles, toutes choses qui n'étaient possibles jadis que lorsque le dessinateur et le graveur ne faisaient qu'un. Ruskin a dit de Bewick qu'il fut un réformateur aussi hardi que Holbein, Botticelli, Luther ou Savonarole. La méthode qu'il inaugura, n'étant point purement objective, convenait du reste tout particulièrement au génie anglais. Elle eut bien vite des continuateurs. Les principales œuvres de Bewick sont ses *Quadrupèdes anglais*, publiés en 1790, et ses deux séries d'*Oiseaux anglais*, qui parurent de 1797 à 1804. Après lui, les meilleurs graveurs sur bois furent Charlton, Nesbitt et Luke Clennell. Mais la gravure sur cuivre ne disparut jamais complètement. Cela tint, au moins en grande partie, à ce que beaucoup de graveurs sur bois, qui avaient commencé par graver sur cuivre, exercèrent leur second métier sans renoncer au premier. Robert Branston, John Orrin Smith, William Harvey et tant d'autres illustrateurs d'ouvrages, avant que la photographie n'eût donné naissance à des procédés de reproduction mécanique, furent de ce nombre.



FIG. 283. — LE DUC DE MONMOUTH.
(Abraham Blooteling, d'après Sir Peter Lely.)



FIG. 284. — ÉLISABETH ET EMMA CREWE.
(John Dixon, d'après Sir Joshua Reynolds.)

IX. — GRAVURE A LA MANIÈRE NOIRE.

Si les méthodes de gravure qui dépendent de la ligne ne tentèrent que faiblement le génie anglais, on ne saurait en dire autant du mezzo-tinto, ou gravure à la manière noire, qui se rapproche beaucoup plus de la peinture que tout autre procédé de reproduction.

Le mezzo-tinto fut inventé, en 1642, par Ludwig von Siegen, officier de sang allemand et hollandais, au service du Landgraf de Hesse-Cassel. Il communiqua son procédé au prince Rupert, qui fut le premier à l'appliquer avec talent. Sir Christopher Wren, à qui l'on a fait, à une certaine époque, les honneurs de cette découverte, a pu tenir ce qu'il en savait du prince Rupert. Deux petits mezzo-tinto, représentant des têtes de nègres, lui sont attribués. Le premier artiste qui ait compris tout le parti qu'on peut tirer de la manière noire est un Hollandais, Abraham Blooteling (1634-1700 ?), qui habita Londres de 1672 jusqu'à sa mort (fig. 283).



FIG. 285. — MISTRESS ABINGTON EN MUSE DE LA COMÉDIE. (*John Watson, d'après Sir Joshua Reynolds.*)

Abstraction faite des œuvres du prince Rupert, dont la meilleure est le *Grand Exécuteur*, le mezzo-tinto anglais le plus ancien nous paraît être un portrait de Charles II, par William Sherwin, qui est daté de 1669. A peu près vers la même époque, parurent à Londres des gravures portant les noms de Richard Tompson et d'Alexandre Browne ; mais on ignore si ces deux hommes furent des éditeurs ou des artistes. L'Irlandais Edward Lutterell (ou Luttrell) (1650 ?-1710 ?), dont la Galerie nationale de peinture de Dublin possède un portrait au pastel sur la surface grenée d'une plaque de cuivre préparée pour le mezzo-tinto, Francis Place (1646-1728), R. Williams (surtout célèbre entre 1680 et 1700), et Isaac Beckett (1653-?) contribuèrent à préparer le grand développement artistique du XVIII[e] siècle, dont John Smith (1652 ?-1742) fut l'instigateur. Smith eut la bonne fortune de trouver tout à la fois, en la personne de Sir Godfrey Kneller, un protecteur et un peintre dont les œuvres se prêtaient particulièrement au mezzo-tinto. Smith ne grava pas moins de 130 planches, d'après les tableaux de Kneller. Celui-ci, cependant, ne lui fut pas entièrement fidèle : il fit aussi travailler un autre artiste, Jean Simon (1675-1755 ?), d'origine française, mais que l'Angleterre peut revendiquer comme l'un des siens, parce qu'il n'abandonna le burin pour le grattoir et ne se consacra à " l'art noir " qu'à son arrivée à Londres, où il fut l'élève de Smith. William Faithorne le jeune,

déjà mentionné comme graveur sur bois, fit aussi des mezzo-tinto. Le premier qui grava à l'eau-forte son esquisse sur le cuivre, avant de poser le fond de mezzo-tinto, fut probablement George White, surtout en vogue de 1714 à 1731. Au début du XVIIIe siècle, les deux graveurs à la manière noire les plus actifs furent les John Faber, père et fils. Ils étaient originaires de La Haye, mais ils s'étaient établis en Angleterre quand le second avait trois ans. John Faber le jeune est le plus connu des deux par ses gravures, d'après Kneller, des portraits des membres du Kit-Cat Club.



Fig. 286. — L'Espérance allaitant l'Amour.
(Edward Fisher, d'après Sir Joshua Reynolds.)

A la fin du premier quart du XVIIIe siècle, le mezzo-tinto tomba en désuétude en Angleterre. Ceux qui l'avaient pratiqué avec talent n'étaient plus, et leurs successeurs ne les valaient point. Cependant il convient de citer, parmi ceux-ci, Thomas Beard, qui propagea cet art en Irlande. Venu à Dublin, il y rencontra John Brooks. Celui-ci visita Londres, y apprit le mezzo-tinto et retourna dans son pays, où il travailla pendant un certain temps. Un élève de Faber le Jeune, Andrew Miller, l'avait accompagné. Ainsi, Beard, Brooks et Miller entretinrent la vie du mezzo-tinto, pendant la période de sa défaveur, et, par une école que créa le second, ils préparèrent le grand mouvement qui marqua la seconde moitié du siècle.



Fig. 287. — Lady Chambers.
(J. Macardell, d'après Sir Joshua Reynolds.)

Dans le principe, ce mouvement ne fut dû qu'à des Irlandais, dont James Mac Ardell, élève de Brooks, est le plus célèbre. La vie de cet artiste fut courte ; il mourut à trente-sept ans, après avoir produit plus de deux cents gravures, dont les meilleures n'ont pas été surpassées. La renommée de Mac Ardell est surtout fondée sur une série de trente-sept planches d'après Reynolds ; mais beaucoup de ses gravures,

faites d'après d'autres peintres, depuis Van Dyck jusqu'à Hudson, sont aussi belles.

Richard Houston, contemporain et compatriote de Mac Ardell, l'aurait peut-être égalé, sans une intempérance qui a réduit à l'impuissance tant d'autres Irlandais de talent. Houston a laissé environ cent-soixante bonnes planches et une grande quantité de travaux sans valeur, auxquels il fut réduit par son inconduite. Richard Purcell et Charles Spooner, aussi peu sobres que Houston, n'eurent pas son habileté. Parmi les autres artistes Irlandais, on peut encore citer : Michaël Ford, Michaël Jackson, Edward Fisher, John Dixon, James Watson et Thomas Frye. Ce dernier fut plus original que la plupart des graveurs. Ceux de ses dessins qui existent ont de la valeur, et les meilleurs sont des portraits, de grandeur naturelle, dont il est entièrement l'auteur. James Watson mourut le dernier de cette pléiade, en 1790. Il laissa une fille, appelée Caroline, qui acquit une certaine réputation dans l'art de la gravure au pointillé.

Le mezzo-tinto fut à son apogée dans les trente dernières années du XVIIIe siècle. Des gravures isolées avaient atteint la perfection beaucoup plus tôt, telles que le *Monmouth* de Blooteling, la meilleure des gravures de John Smith, la *Lady Chambers* de Mac Ardell (fig. 287), etc. ; mais ce fut seulement lorsque les graveurs anglais se sentirent aiguillonnés par les Irlandais de l'école de James Brooks qu'ils s'adonnèrent pleinement à leur art et répandirent leurs travaux, en quelque sorte à la volée, sur tout le pays qu'ils enthousiasmèrent. Le plus ancien maître de cette grande période fut John Finlayson, dont *Élizabeth duchesse d'Argyll* (1770) est le chef-d'œuvre. Immédiatement après lui vinrent : William Pether, célèbre par ses gravures d'après Rembrandt et les tableaux éclairés à la chandelle de Wright de Dorby ; John Watts, très vigoureux, mais qui poursuivit sa carrière en amateur ; Philip Dawe, qui se complaisait, comme Pether, dans les clairs-obscurs ; Jonathan Spilsbury ; Giuseppe Marchi, élève de Reynolds ; Earlom (1743-1822) ; John Raphaël



FIG. 288. — LES LADIES WALDEGRAVE.
(*Valentin Green, d'après sir Joshua Reynolds.*)

Smith (1752-1812) ; enfin Valentin Green et John Jones, dont le talent l'emporta sur celui de beaucoup d'autres. Green, né en 1739, vint à Londres en 1755. Il entra à l'Académie royale des arts en 1775 et mourut en 1813. La valeur de ses gravures est faite en grande partie de leur délicatesse et de leur fidélité dans la reproduction des originaux. Les meilleures sont : les *Ladies Waldegrave* (fig. 288), *Lady Betty Delme* et la *Countess of Aylesford*, d'après Reynolds ; *Ozias Humphry*, d'après Romney. John Jones naquit en 1745 et mourut en 1797.



FIG. 289. — LADY CAROLINE PRICE.
(John Jones, d'après Sir Joshua Reynolds.)

Son talent, très varié, fut inégal. *Lady Caroline Price* (fig. 289) et *Charles James Fox*, d'après Reynolds, le *Dulce domum*, d'après W.-R. Bigg, sont celles de ses œuvres qui ont le plus de renommée. Earlom (1743-1822) était à la fois très hardi et fort habile. Il a gravé, à la manière noire, des sujets difficiles, comme les tableaux de fleurs de Van Huysum et les paysages de Hobbema. John Raphaël Smith, que nous citons en dernier lieu, fut peut-être le meilleur de tous. Ses nombreuses gravures ont un éclat incomparable et témoignent de beaucoup de talent. La plus ancienne, datée de 1769, est un portrait de *Pascal Paoli*. John Raphaël Smith cessa de produire en 1809.



FIG. 290. — SIR HARBORD.
(J. R. Smith, d'après Gainsborough.)

D'autres graveurs à la manière noire, d'une célébrité moindre, furent Thomas Watson (1743- ?) ; William Dickinson (1746-1823) ; Robert Dunkarton (1744-1811) ; John Murphy (surtout célèbre entre 1780 et 1809) ; Charles Townley (1748-1800 ?) ; James Walker (1748-1819) ; William Doughty (produisit surtout entre 1775 et 1782) ; Henry Hudson (très actif entre 1782 et 1793) ; Thomas Burke (1749-1815) ; Josiah Boydell (1750-1817) ; John Dean (mort en 1793) ; Thomas Park (né en 1760 ; abandonna la gravure en 1797) ; Joseph Grozer (1755-1799) ; et

Charles Howard Hodgee (1764-1837). Au XIXe siècle, les graveurs à la manière noire qui se rattachent à la grande période, beaucoup plus qu'à la Renaissance moderne, furent : John Young (1755-1825) ; William Say (1768-1834), qui expérimenta le premier la gravure sur acier ; George Tonnley Stubbs (1756-1815) ; William (1766-1816) et James Ward (1769-1859) ; George Dawe (1781-1829) ; George Clint (1790-1835) ; S. W. Reynolds (1773-1835) ; William Whiston Barney (mort en 1800) ; Charles Turner (1773-1857) ; Henry Meyer (1782-1847) ; Thomas Lupton (1791-1873) ; John Richardson Jackson (1819-1877) ; John Charles (1795-1835) et James (1800-1838) Bromley ; David Lucas (1802-1881) ; Samuel Cousins (1801-1887).



Fig. 291. — Salisbury vue des Prairies.
(David Lucas, d'après Constable.)

L'habileté des graveurs à la manière noire, comme on le voit, persista longtemps au XIXe siècle ; mais les circonstances n'étaient plus les mêmes que jadis. Les méthodes employées par les peintres anglais ne se pliaient plus autant que celles de Reynolds, de Romney et de leurs contemporains à la reproduction en mezzo-tinto de leurs œuvres. En outre, le costume, sous l'influence sans cesse plus grande de la France, avait perdu tout pittoresque. On ne doit pas s'étonner, dans ces conditions, de la décadence de l'art de la gravure à la manière noire, qui, pratiquement, cessa d'être employé vers le milieu du siècle. Son éclipse ne fut que momentanée, et la Renaissance moderne a eu des mezzo-tinto. Mais les artistes se sont appliqués à reproduire, de préférence, des tableaux de l'époque Georgienne. Deux grandes innovations ont eu lieu dans le courant du dernier siècle. La première est la substitution de l'acier au cuivre ; la seconde est l'invention de l'aciérage du cuivre, qui est aujourd'hui couramment pratiqué. La gravure à la manière noire y a perdu le charme des teintes douces.

Avec la gravure à l'eau-forte, la pureté du mezzo-tinto s'altéra de plus en plus, jusqu'au moment où les deux méthodes furent combinées par Samuel Cousins et entrèrent, pour une part égale, dans le résultat final. Une gravure comme le *Midsummer Night's Dream* (Songe d'une nuit d'Été) de Cousins peut être comparée aux des-

sins au lavis du XVIIIe siècle. Le squelette linéaire est fourni par le travail à l'eau-forte et le lavis par celui du grattoir.



Fig. 292. — Mistress Carwardine et son fils. (J.-R. Smith, d'après Romney).

En raison de sa nature même, le mezzo-tinto se prête de préférence à la reproduction des peintures de personnages et des portraits dont le modelage est traité largement. Les portraits de Lely, d'Hogarth, de Reynolds (surtout ceux dont les draperies sont de Peter Toms), de Raeburn et de Romney, beaucoup de portraits de Hoppner et quelques-uns de Lawrence sont de ce nombre. Les portraits de Gainsborough sont plus difficiles à reproduire ; la peinture de cet artiste est trop minutieuse, et ses clairs-obscurs ne laissent pas assez de jeu au graveur qui veut les interpréter à la manière noire. M. Sargent est, de nos jours, le portraitiste dont les œuvres se prêtent le mieux à ce genre de travail. Le paysage ne peut être rendu qu'avec beaucoup de peine. Earlom a fait preuve d'habileté en interprétant les tableaux de Hobbema ; Turner et ses graveurs ont produit des merveilles, avec leur méthode mixte, dans le *Liber studiorum* ; David Lucas nous a donné, avec une vigueur extraordinaire, un aspect du talent de Constable. Mais les meilleures œuvres de ces artistes ne valent point celles que l'on a tirées des tableaux de Reynolds et de Romney.

De nos jours, les graveurs en mezzo-tinto suivent généralement les méthodes les plus anciennes et les plus pures. L'aciérage des planches de cuivre, en rendant possibles les forts tirages sans amener sensiblement l'usure du métal, a d'autre part fait renoncer à peu près complètement à la gravure sur acier et à la gravure à l'eau-forte. Il en résulte que, des anciens procédés de reproduction, le mezzo-tinto reste seul, avec des œuvres qui ne



Fig. 293. — Chateau Raglan. (J. M. W. Turner; Liber studiorum.)



FIG. 294. — LADY PEEL.
(Samuel Cousins, d'après Lawrence.)

sont point fort au-dessous de celles de la grande époque.

BIBLIOGRAPHIE. — Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of and Exhibition of Chased and Embossed Steel and Ironwork*, 1900. — J. Starkie Gardner, *Ironwork* ; Guide au Musée Victoria and Albert, 1893 et 1907. — Rudolf Imelmann, *Wanderer und Seelfahrer in Rahmen der Altenglischer Odoaker Dichtung*, Berlin, 1908. — G. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbein Plastik*, 1896. — Victoria and Albert Museum, *Ivories ; Reproductions of Carved Ivories*, 1830. — K. M. Brown, *The Art of Enamelling on Metal*, 1900. — Burlington, Fine Arts Club, *Catalogue of Europeans Enamels*, Londres, 1897. — J. Starkie Gardner, *English Enamels*, 1894. — P. Hermann, *On Glass and Enamel Painting*, 1897. — Victoria and Albert Museum, *Catalogue of English Enamels* (Collection Schreiber), Londres, 1885. — *Burlington Magazine*, octobre 1908. — F. Lewis Day, *Windows, a Book about Stained and Painted Glass*, 1897. — *Stained Glass Windows* ; Guide au Musée Victoria and Albert. — M. R. James, *The Windows of King's College*, Cambridge, 1899. — Lady Marian Alford, *Needlework as Art*. — S. F. A. Caulfield et B. C. Saward, *Dictionary of Needlework*, Londres, 1881. — Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of Illuminated Manuscripts*, 1908. — J. H. Middleton, *Illuminated Manuscripts in Classical and Medioeval Times*, 1892. — Emile Molinier, *Les Manuscrits et les Miniatures*, Paris, 1892. — Sir E. Maunde Thompson, *English illustrated Manuscripts*, 1895. — G. F. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, 1899. — Comte Georg Witzthum, *Die Pariser Miniatur-Malerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*, Leipzig, 1907. — Michael Bryan, *Dictionary of Painters and Engravers*, édit. de 1898. — W. A. Chatto, *A Treatise on Wood Engraving*, Londres, 1839. — Cyril J. Davenport, *Mezzotints*, 1904. — L. A. Fagan, *History of Engraving in England*, 1903. — *Catalogue of Engraved Work of W. Voollett*, 1885. — *Catalogue of engraved Work of W. Faithorne*, 1887. — Julia Frankau, *Eighteenth Century coloured Prints*, 1900. — J. W. Geeson-White, *English Illustration*, 1897. — P. G. Hamerton, *The Graphic Arts*, Londres, 1882. — Sir Hubert von Herkomer, *Etching and Mezzotint Engraving*, 1892. — Frank Short, *The making of Etchings*, 1888. — F. Wedmore, *Etching in England*, 1895 ; *Whistler's Etchings*, 1899 ; *Fine Prints*, 1897. — A. C. Whitman, *The Masters of Mezzotint*, 1898. — G. E. Woodberry, *History of Wood Engraving*.





Fig. 295. — Panneau de la Chapelle de Saint-Etienne, a Westminster. *(British Museum.)*

CHAPITRE XIII

LA PEINTURE DANS LES ILES BRITANNIQUES, DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A LA NAISSANCE DE HOGARTH

Les Iles Britanniques ne possèdent que fort peu de peintures murales anciennes. Leur nombre est cependant plus élevé qu'on ne croit. Partout où les conditions se sont montrées favorables, il existe des restes qui prouvent qu'en Angleterre la peinture n'a jamais été plus négligée que les autres arts. Si l'on enlève la couche de chaux qui recouvre les murs d'une église de village datant du commencement de l'architecture gothique, rien n'est plus commun que de mettre à nu les traces d'une peinture décorative, avec crucifixions, jugements derniers ou figures de saints ou d'évêques. Les Iles ne furent pas exposées aux multiples influences qui agirent sur les pays méridionaux du Continent. Ce qui leur venait par cette voie subissait en cours de route de telles modifications qu'une variété moindre et une homogénéité plus grande en ont résulté. Parmi les spécimens les plus intéressants des peintures murales qui nous restent, on peut citer les *fresques de Galilée* à Durham et celles de la nef de Saint-Albans. Dans le principe, les fresques de Durham s'étendaient au moins sur trois travées et peut-être sur tout le pourtour de la chapelle. On ne possède plus que celles d'une travée où sont, avec deux figures d'évêques d'une bonne conception, des images de tentures dont le style rappelle celui des enlumineurs du XIIIe siècle. A Saint-Albans, la fresque représente une Crucifixion.

Nous avons vu que l'Angleterre, pour la décoration des manuscrits, a tenu pendant longtemps la première place en Europe. Pratiqué depuis les premiers jours des monastères celtiques jusqu'au commencement de la guerre des Deux-Roses, cet art, dont il nous reste de nombreux spécimens, malgré la Réformation et les déprédations des Puritains, suffirait pour nous prouver que la peinture, comme nous le disions tout à l'heure, a suivi, en Angleterre, une carrière normale, pendant tout le Moyen Age. Cependant, ces exemples et ceux des grossières peintures murales ne sont pas les seuls. Il existe aussi d'autres peintures, d'une très grande valeur pour leur temps, qui sont toutes différentes des œuvres continentales du même genre. Trois d'entre elles sont reproduites dans ce manuel (fig. 295, 296 et 297). Si l'on tient compte de sa date, de ses dimensions et de sa perfection, le portrait de Richard II, que possède l'abbaye de Westminster (fig. 296), est, dans son genre, le plus important de toute l'Europe. Un charme plus intime, toutefois, paraît se dégager d'un autre portrait du même roi, accompagné de personnages, à Wilton (fig. 297). Ces deux portraits ont de l'affinité avec les autres œuvres anglaises et diffèrent entièrement des œuvres d'autres pays et de la même époque. Le troisième exemple que nous donnons (fig. 295) est un fragment provenant d'une série de peintures qui furent transportées de la chapelle de Saint-Étienne, de Westminster, au British Museum. Il doit dater du milieu du XVIe siècle, c'est-à-dire du temps de Giotto, dont il rappelle l'art, tout en se rapprochant beaucoup plus des miniatures anglaises que des productions comparables de France ou d'Italie. Le mouvement des personnages de ce fragment est varié et dramatique, peut-être même plus qu'il ne faudrait. Des qualités communes à ces trois peintures, bien qu'elles aient été faites



FIG. 296. — RICHARD II, PAR UN PEINTRE INCONNU. *(A Westminster.)*

probablement à un demi-siècle de distance, sont le brillant et la richesse du coloris, l'intelligence du modelé, la valeur des draperies. Les œuvres étrangères qui s'en rapprochent le plus sont celles de Jean Malouel, qui, d'ailleurs, a pu travailler sous l'influence britannique, comme le firent les enlumineurs flamands et français. La peinture gothique anglaise est caractérisée par une intensité de vie et de couleur que l'art toscan de la même époque ne possède pas. L'histoire de la peinture anglaise n'offre toutefois de continuité qu'à partir de Holbein, vers le milieu du règne de Henri VIII. Beaucoup d'œuvres disparurent pendant la guerre des Deux-Roses, et l'instabilité qui pesait sur les couvents avant leur destruction eut pour résultat de décourager leur activité artistique. Holbein arriva juste à point pour apporter le stimulant devenu nécessaire. Les compositions anglaises les plus anciennnes, à l'exception des deux portraits de Richard II, datent surtout de Holbein et trahissent son influence. Elles se divisent en deux classes : les miniatures et les portraits de grandeur naturelle ou s'en rapprochant. C'est de cette seconde classe que nous nous occuperons tout d'abord.



FIG. 297. — RICHARD II ET SAINTS, PAR UN PEINTRE INCONNU.
(A Wilton House.)



FIG. 298. — MARGUERITE BEAUFORT, PAR UN PEINTRE INCONNU.
(A la Galerie nationale des portraits.)

Si les miniaturistes anglais s'inspirèrent de Holbein, les portraitistes lui empruntèrent aussi. Il y avait eu des portraitistes en Angleterre, avant l'arrivée du maître d'Augsbourg. Il est même probable que l'art du portrait y a joui de bonne heure



Fig. 299. — Portrait anglais, par un imitateur de Holbein.

d'une faveur exceptionnelle. Les inclinations nationales ne changent pas facilement, et parmi les quelques peintures importantes qui nous viennent de la période gothique, on en peut citer plusieurs, comme les portraits de Jacques III d'Écosse, de sa femme Marguerite de Danemark, de Sir Edward Boncle, et les panneaux d'Holyrood attribués à Hugo Van der Goes, qui se recommandent par des dimensions presque inconnues en d'autres pays. Mais les méthodes employées en matière de peinture furent brusquement transformées par le génie de Holbein. Au XVI[e] siècle, où les moyens de publicité n'existaient guère, un portrait n'était fait que pour être apprécié du cercle intime de la famille et des amis du personnage représenté. Holbein eut le mérite de faire des peintures qui s'adressaient à la fois aux personnes ne voyant dans le tableau qu'une reproduction plus ou moins fidèle de la forme humaine et à toutes celles qui étaient capables d'apprécier l'œuvre d'art par elle-même. Un tableau comme la *Duchesse de Milan*, par exemple, était fait pour provoquer l'admiration du connaisseur, en même temps qu'il attirait l'attention du profane, qui ne considérait que la ressemblance. C'est l'exemple de Holbein qui, pendant près d'un siècle, jusqu'à Samuel Cooper et Van Dyck, a régi la peinture anglaise.

L'œuvre personnelle de cet artiste sort du cadre de notre manuel. Mais l'influence qu'il a eue sur la peinture anglaise nous oblige à lui consacrer quelques lignes de biographie. Holbein naquit à Augsbourg, en 1497, et mourut à Londres en 1543. Il fit deux séjours en Angleterre, le premier de 1526 à 1528, le second de 1532 jusqu'à sa mort. Holbein travailla pour la Cour, l'aristocratie anglaise et des Allemands établis en Angleterre. On suppose même qu'il a peint toutes les femmes du roi et le roi lui-même. Holbein se rendit plusieurs fois à l'étranger pour peindre d'autres grandes dames auxquelles Henri VIII se proposait de faire l'offre dangereuse de sa main. L'artiste fit son testament le 7 octobre 1543,

et un liquidateur de sa succession fut nommé le 29 du mois suivant. Il mourut donc entre ces deux dates.



Fig. 300. — Edmond Butts, par John Bettes. *(A la Galerie nationale.)*

L'œuvre de Holbein est peut-être plus homogène et d'une perfection plus soutenue que celle de tout autre peintre. Ses compositions sont d'une importance très variable ; mais ce qui ne change pas est leur perfection. Holbein n'est jamais ni insouciant ni négligent. Ses miniatures des deux fils de Charles Brandon, duc de Suffolk, sont aussi soignées que sa *Vierge* de Darmstadt, ses *Ambassadeurs* ou son *George Ghisze*. À son fonds d'éducation germanique, Holbein unissait l'élégance et la réserve latines. Aucun portraitiste pourtant n'a été plus réaliste, et il en est bien peu dont le dessin et le coloris soient supérieurs aux siens. Il serait peut-être plus exact de dire que Holbein, comme coloriste, n'a été égalé par personne. Son génie peut être comparé à la lumière du jour traversant des vitraux. Il harmonise les teintes qui paraissent s'y prêter le moins. Parmi ses tableaux, nous citerons, de préférence, à côté des œuvres déjà rappelées, le *Duc de Norfolk*, à Windsor ; le *Portrait d'un jeune homme*, à Vienne ; *Thomas Morrett*, à Dresde, dont le type anglais écarte l'hypothèse d'un Italien ou d'un Français et donne raison à la tradition, qui veut y reconnaître le joaillier de Henri VIII ; *Sir Bryan Tuke*, à Munich, et *Sir Thomas More*, dans la collection de M. Edouard Huth. Le meilleur de ses tableaux a été, peut-être, le groupe des deux rois,

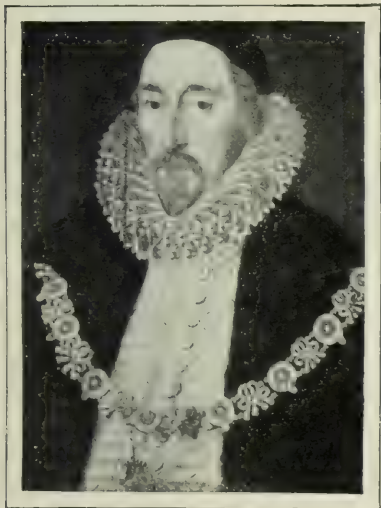


Fig. 301. — Portrait d'un inconnu. *(A l'Ashmolean Museum Oxford.)*

Henri VII et Henri VIII, avec leurs femmes. Ce tableau n'existe plus ; il a été détruit en même temps que Whitehall ; mais le duc de Devonshire en possède un dessin, qui ne fait que davantage regretter la perte de l'original.

Woltmann a écrit qu'en Angleterre " Holbein a dû travailler complètement seul, sans élèves ni aides ". Il ajoute que " son style n'y trouva point d'imitateurs ". Cette assertion n'est certainement pas exacte et peut provenir de ce qu'on ne connaît point d'élève immédiat de Holbein qui se soit fait un nom en Europe. En Angleterre, les tableaux inspirés de Holbein sont, au contraire, des plus nombreux. La plupart n'ont que peu de valeur : mais il en existe dont la facture nous prouve que des hommes de talent comptèrent parmi les élèves ou les disciples du grand peintre allemand. On ne peut attribuer de tableaux, avec quelque certitude, qu'à deux de ces hommes : John Bettes, qui travailla avec son frère Thomas sous les règnes d'Édouard VI, de Marie et d'Élisabeth, nous a laissé un excellent portrait d'inconnu, qui est à la Galerie nationale ; Gwillim Strete, ou Stretes, paraît avoir signé de ses initiales un portrait qui se trouve dans la collection de Lord Yarborough ; peut-être aussi faut-il lui attribuer les portraits en pied du *Comte de Surrey*, à Hampton Court et, au château d'Arundel, le portrait d'Édouard VI, qui était en 1902 à l'exposition des " Old Masters ". La copie de la *Jane Seymour* de Holbein, au musée de La Haye, paraît également de Strete. On a prétendu, mais en ne se fondant que sur la forme du nom, que cet artiste était flamand. Il est probable, de toute manière, qu'il étudia sous Holbein.



FIG. 302. — WILLIAM STOCKE (?). *(Au Worcester College, à Oxford.)*

Un grand nombre d'autres artistes ont travaillé sous les mêmes règnes. Certains de leurs noms et beaucoup de leurs œuvres ont survécu : mais les preuves manquent pour faire la part de chacun. On connaît des tableaux de Sir Robert Peake (1590 ?-1667), Richard Lyne (qui travaillait en 1582), Richard Steven (vers 1590 ; peut-être d'origine hollandaise), et seulement les noms de John Bossam, d'Edward Courtenay, comte de Devon, de John Shute,

de Nicholas Locki ou Lockey et de quelques autres. Il est même curieux de constater, à cette occasion, combien peu de peintures anglaises, antérieures au XIX[e] siècle, sont signées.

Si chaque artiste avait eu moins de modestie, ne fût-ce que pour un seul de ses tableaux, la tâche des historiens d'art serait, de nos jours, singulièrement facilitée.



Fig. 303. — Portrait d'un navigateur.
(A la Galerie de l'Université, à Oxford.)

Un peintre de talent, de la seconde moitié du XVI[e] siècle, fut Georges Gower, qui devint, en 1584, peintre de la Chambre (*sergeant painter*) de la reine Élisabeth. Son portrait, par lui-même, signé et accompagné de notes biographiques, appartient à M. Georges Fitzwilliam, de Milton (Northants). On peut aussi reconnaître le pinceau de Gower dans deux bons portraits d'adolescents, sur un même panneau, qui font partie de la collection de Lord Strathmore. Ils représentent le neuvième baron Glamis et son secrétaire, Georges Boswell. Vers la fin du règne d'Élisabeth et sous les règnes de Jacques I[er] et de Charles I[er], un autre artiste, d'une habileté considérable, fut Sir Nathaniel Bacon, chevalier de l'ordre du Bain, de Culford, dans le comté de Suffolk. Il était le fils de Sir Nicolas Bacon, le premier des baronnets, et, par suite, le neveu du grand Bacon. Sa naissance se place vers 1583 et sa mort en 1627. On connaît de lui au moins trois bonnes œuvres : d'abord, deux portraits qui le représentent ; ensuite un intérieur de cuisine, appelé *la Cuisinière*, qui appartient à Lord Verulam, à Gorhambury. L'un des portraits appartient à M. Nicholas Bacon, de Raveningham Hall, Norwich ; le prince Fréderic Duleep Singh lui a consacré un article dans le *Burlington Magazine* du mois de juillet 1907. Les portraits de la série Tradescant, au Musée Ashmoléen d'Oxford, valent encore mieux que les précédents. La plupart sont probablement dus à un artiste appelé de Critz (ou de Crats), qui appartenait à une famille employée à la Cour, sous les règnes d'Élisabeth, de Jacques I[er] et de Charles I[er]. Meres, dans la *Wits Commonwealth*, publiée à Londres en 1598, parle d'un John de

Cretz, célèbre par ses tableaux. Il travailla à la tombe d'Élisabeth, à l'abbaye de Westminster. Ce John avait un frère, nommé Thomas, aussi bon peintre que lui-même. On connait aussi un Olivier et un Emmanuel qui lui étaient apparentés. Un beau portrait du premier est au Musée Ashmoléen. John et Emmanuel furent probablement, l'un et l'autre, peintres de la Chambre de Charles Ier. Quand la collection de ce roi fut vendue, ils achetèrent, nous dit Walpole, pour 4 999 livres de tableaux.

Si l'un de ces artistes est l'auteur des portraits Tradescant, on peut dire qu'il fut le meilleur peintre national de son époque, titre qui lui est attribué par Robert Walker, l'artiste préféré de Cromwell.

De Critz a peint les plafonds du " Double Cube ", à Wilton, et Pepys le mentionne comme l'auteur d'un portrait qui fut payé, y compris le cadre, un peu moins de 90 francs de notre monnaie. Il est difficile que le nom de ce peintre soit anglais ; mais, comme les archives françaises ou flamandes n'offrent rien qui concerne de Critz, on a tout lieu de supposer que sa famille vivait en Angleterre et qu'il y naquit.

Avant Van Dyck, le dernier nom à citer est celui de Cornelius Jonson ou Janssen van Ceulen. Ce peintre naquit à Londres en 1593, et mourut en Hollande, en 1664. Il ne lui a manqué que d'être un coloriste mieux doué pour occuper un très haut rang parmi les peintres du XVIIe siècle. Les meilleures œuvres que l'on ait de lui, en Angleterre, sont une tête du comte de Portland (fig. 306), à la Galerie nationale des portraits ; une tête de même style, à la Galerie nationale irlandaise, et un portrait de femme (fig. 307) faisant partie de la collection de Mme Joseph. Les deux portraits d'homme ont, avec le style de Dobson, une ressemblance qui ne se retrouve point dans les œuvres plus récentes du même artiste. On a dit que Jonson dut quitter l'Angleterre par suite de la rivalité de Van Dyck ; mais cette assertion n'est pas exacte. Le Rijks Museum d'Amsterdam a une peinture signée : *Corns. Jonson Londini*



FIG. 304. — PORTRAIT D'UNE INCONNUE.
(A l'Ashmolean Museum Oxford.)

fecit, 1648, et c'est en cette même année, c'est-à-dire sept ans après la mort de Van Dyck, que Jonson obtint l'autorisation de quitter les Iles en emportant ses meubles.



FIG. 305. — JOHN BULL.
(*Aux Écoles, à Oxford.*)

Van Dyck (1599-1641) vint en Angleterre, pour la première fois, en 1621, mais pour très peu de temps. En 1630, il y revint dans les mêmes conditions, et ce n'est qu'en 1632 qu'il y établit son domicile, à la demande de Charles Ier. Van Dyck habita Blackfriars (Londres), où, pendant neuf ans, il vécut largement de son travail, tout en dirigeant le nombre considérable de ses élèves et de ses collaborateurs. Ce fut peut-être le plus impressionnable de tous les grands peintres. A peine en Angleterre, il cessa de travailler à la manière vénitienne et adopta une méthode qui a pu lui être suggérée par les œuvres de Samuel Cooper. Van Dyck a beaucoup produit pendant les neuf dernières années de sa vie, et quelques-unes de ses compositions anglaises ne le cèdent en rien à celles de la période génoise de sa carrière. Cependant certains de ses tableaux sont négligés et ne valent pas les copies de ses meilleures œuvres faites, sous ses yeux, par les plus habiles de ses élèves. Cette assertion parut évidente, en 1900, lorsque cent vingt-neuf tableaux, attribués à Van Dyck, furent réunis à Burlington House. Les meilleurs et les plus mauvais portaient manifestement sa marque ; il ne pouvait y avoir de doute que pour des tableaux de facture moyenne. Les trois manières de peindre de Van Dyck sont aujourd'hui bien représentées à la Galerie Nationale : la première, ou manière flamande, par le portrait en buste de Cornelis van der Gheest ; la seconde, ou manière génoise, par les portraits acquis récemment du Marquis Cataneo ; enfin, la troisième, ou manière anglaise, par le superbe portrait équestre de Charles Ier provenant de Blenheim Palace.

Autant qu'une école de peinture puisse avoir pour origine le talent d'un seul homme, et qui plus est d'un étranger, l'école anglaise moderne est née de Van Dyck. Holbein a joui, à son époque, d'une très grande renommée ; mais son tempérament germanique

l'empêcha de devenir le chef d'une école anglaise. Van Dyck fut tout autre. Touché par le *genius loci*, sinon par les œuvres des artistes du pays, ce Flamand, dès son arrivée en Angleterre, s'imposa à la majorité des peintres, en créant un style en harmonie avec l'art britannique. Toutefois, la plupart des élèves immédiats de Van Dyck furent des étrangers. Le meilleur est probablement Jean de Reyn ; ce peintre se rapprocha à un tel point de son maître que ses œuvres, le plus souvent, lui sont attribuées. De Reyn passa les trente dernières années de sa vie à Dunkerque, où il peignit de nombreux tableaux d'église. Un autre bon élève de Van Dyck fut le Hollandais David Beek. Sa facilité était telle que Charles Ier lui aurait dit un jour, s'il faut s'en rapporter aux chroniques de Descamps : " *Parbleu Beek ! Je crois que vous peindriez à cheval et en courant la poste* ".

Indépendamment des peintres qui se formèrent à son école, Van Dyck employa, dans ses ateliers, plusieurs artistes qui avaient étudié ailleurs. De ce nombre, furent : Adrian Hanneman, élève de A. van Ravesteyn et de Daniel Mijtens le Vieux ; Peter Lely, qui ne connut Van Dyck que pendant quelques mois, et deux Anglais : William Dobson et Henry Stone, désigné sous le nom de Stone le Vieux.

Dobson s'était formé à l'école de Sir Robert Peake, mais en restant probablement sous l'influence des œuvres de Cornelius Jonson. Il se trouvait presque dans la misère quand Van Dyck l'employa dans ses ateliers. Dobson travailla, pendant un certain temps, pour le célèbre artiste, bien que son style fût entièrement différent du sien. A la mort de Van Dyck, il devint peintre attitré du roi, ce qui ne l'empêcha pas de mourir dans l'indigence cinq ans plus tard. Les tableaux que l'on attribue à Dobson sont fort nombreux ; mais un triage difficile s'impose. Quelques-uns des portraits qu'il a peints, comme celui d'Endymion Porter (fig. 308) que possède la Gale-



FIG. 306. — COMTE DE PORTLAND, PAR C. JONSON.
(A la Galerie Nationale des portraits.)

rie Nationale, ont une haute valeur.

Henry Stone était le fils d'un homme de talent, Nicholas Stone, bon sculpteur et maître maçon de Jacques Ier. Il a copié avec application, mais lourdement, beaucoup de tableaux de Van Dyck et de quelques autres peintres. Stone est mort à Londres, en 1653.

D'Édouard Bower, qui mérite aussi d'être cité, existe un remarquable tableau représentant *Charles Ier devant ses juges*; il appartient au duc de Rutland. On a, enfin, aux Écoles d'Oxford, un bon portrait, par Nicholas Lanier, qui paraît inspiré de Van Dyck.



FIG. 307. — PORTRAIT D'UNE INCONNUE, PAR C. JONSON. *(Chez Mme Joseph.)*

Entre Dobson et Stone le Vieux, doit prendre place un artiste de grand mérite, George Jamesone, que l'on a appelé, fort improprement, le Van Dyck écossais. Jamesone naquit à Aberdeen, dans le dernier quart du XVIe siècle. Il étudia à Édimbourg, en 1612, et reçut, dit-on, à Anvers, des leçons de Rubens. Ses œuvres cependant ne se ressentent en aucune façon du talent de ce grand peintre. D'après la tradition, Hélène Fourment, seconde femme de Rubens, aurait appartenu à la famille des Forman d'Aberdeen. Si cette tradition était fondée, on pourrait mettre sur le compte des relations d'amitié entre les Forman et Jamesone le séjour, difficilement explicable d'autre manière, que celui-ci aurait fait à Anvers. L'Écosse, surtout, a de nombreuses peintures de Jamesone. Leur coloris est monotone ; elles manquent de vigueur, mais sont soignées, d'une pâte peu épaisse et lumineuse. Ce peintre mourut en 1646 ; sa tombe est dans le cimetière des Franciscains à Édimbourg.

Dès la fin de la première moitié du XVIIe siècle, le nombre des peintres d'origine anglaise s'accrut rapidement. L'exemple de Van Dyck fit éclore des talents qui ne portèrent point l'art au niveau élevé où nous le trouverons au XVIIIe siècle, mais n'en méritent pas moins d'être rappelés.

Le *Commonwealth* (Protectorat de Cromwell) fut, pour les arts, une période languissante. Cependant Lely fonda une école et fut

imité par Robert Walker et Samuel Cooper, qui firent l'un et l'autre, plusieurs fois, le portrait de Cromwell. La série des peintres anglais, qui s'est continuée jusqu'à nos jours, a commencé avec les disciples de Lely.

Sir Peter Lely naquit à Soost, près d'Utrecht, en 1618. Une confusion entre cette ville et une autre de même nom, située en Westphalie, l'a fait cataloguer, bien à tort, parmi les peintres de l'école allemande. Son père était un capitaine, appelé Van der Faes, qui avait changé de nom. Lely étudia à Haarlem, sous la direction de Pieter de Grebber, et ne vint en Angleterre qu'en 1641, peu de temps avant la mort de Van Dyck. Comme celui-ci, il se créa rapidement un style en rapport avec le milieu où il était appelé à vivre. Il en fut récompensé par une vogue qui dura jusqu'à sa mort, en 1680.

Lely fit appel à de nombreux collaborateurs. Son œuvre est considérable, mais n'a pas été, jusqu'ici, étudiée complètement. Autant que nous puissions en juger par ceux de ses tableaux qui portent son monogramme, les peintures de cet artiste sont d'un dessin généralement soigné, quelquefois irréprochable. Ce fut un coloriste agréable, porté vers les tons sombres, surtout dans les premiers temps. Son modelé est plus soigné que celui de ses disciples. L'un de ses meilleurs tableaux représente *Charles Dormer, Comte de Carnavon*, avec sa femme et ses deux enfants ; il appartient à Sir Algernon Coote, de Ballyfin (Quen's County, Irlande). Ce Comte de Carnavon, troisième du nom, était le fils de Robert, qui trouva la mort à la première bataille de Newbury. Une autre bonne peinture, où figurent trois hommes, est à Christ-Church, à Oxford. Dans la longue liste des portraits attribués à Lely, que possède la Galerie Nationale, ceux qui lui appartiennent le plus sûrement sont : le *Duc d'Albemarle*, le *Duc de Buckingham*, *Charles II*, *Marie Davis*, *Nell Gwyn*, la *Comtesse de Shrewsbury*, *Wycherley*, la *Duchesse de York* et sa propre

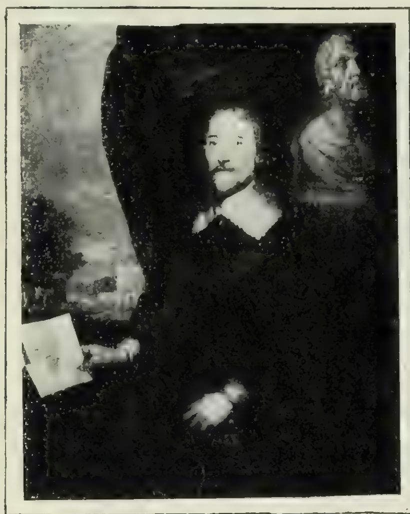


FIG. 308. — ENDYMION PORTER, PAR DOBSON.
(A la Galerie Nationale des portraits.)

image. De tous ses tableaux, *Les beautés de Windsor*, à Hampton Court, est peut-être celui qui se rapproche le plus de la peinture de Van Dyck. Sa *Lady Bellasys* (fig. 309), où des Amours folâtrent, a le même caractère ; mais cette toile l'emporte sur la plupart des tableaux de Van Dyck par une fermeté plus grande de la composition et du dessin. Peinte plus patiemment, on aurait pu la considérer comme un modèle du portrait de cour ; malheureusement, la patience n'était pas la qualité dominante de Lely. Dans les dernières années de sa vie surtout, les draperies qu'il a traitées ne sont plus que des étalages d'étoffes, quelque chose comme un océan de lumière crue et d'ombre. Au demeurant, Lely est bien inférieur à Van Dyck ; mais il a eu parfois la main très heureuse, et c'est plutôt la bonne volonté que le talent qui lui a fait défaut. Walpole mentionne beaucoup de tableaux de Lely dont l'identification est difficile, surtout parce que le nom de ce peintre est attaché à d'innombrables compositions qui lui sont étrangères. Lely a fait des dessins et des pastels ; ils ne sont pas mauvais, mais leur importance est relative. Après sa mort, la vente de ses collections produisit la somme, énorme pour l'époque, de 26 000 livres. Comme Rembrandt, Lawrence, Bonnat et quelques autres artistes, ce peintre était un connaisseur de premier ordre.



FIG. 309. — LADY BELLASYS, PAR SIR PETER LELY. (A *Hampton Court*.)

Les deux meilleurs élèves de Lely furent John Greenhill et Marie Beale. John Greenhill naquit à Salisbury, en 1649, et mourut en 1676, après une existence dissipée, n'ayant presque pas eu le temps de se faire un nom. Deux ou trois de ses tableaux sont au collège de Dulwich ; l'un est signé de ses initiales. Ils se font remarquer par le raffinement du dessin et une tonalité argentée agréable, qui permettent de reconnaître son talent dans des œuvres attribuées à son maître. Le portrait de *Mistress Jane Middleton* (fig. 312), à la Galerie Nationale des portraits, est probablement de Greenhill ; ce serait, dans ce cas, son chef-d'œuvre.

Marie Beale vécut mieux et plus longtemps que son condisciple.



FIG. 310. — MISS JANE KELLEWAY, PAR SIR PETER LELY. (*A Hampton Court.*)

Elle travailla considérablement, ainsi que le prouve le journal de son mari cité par Walpole, d'après les papiers de Vertue. Sa naissance se place en 1632 et sa mort en 1697. Ses portraits sont nombreux, mais beaucoup sont attribués à Lely. Marie Beale a une propension aux couleurs positives plus marquée que celle de Greenhill ou de Lely. Elle dessinait, en général, moins bien qu'eux, et ses modelés sont plus plats que les leurs.

On connaît encore, par leurs noms, d'autres élèves de Lely ; mais il est impossible de leur attribuer des tableaux. Une exception doit être faite cependant pour John Hayls, le peintre habituel de Samuel Pepys. Son portrait de Pepys lui-même est à la Galerie Nationale des portraits (fig. 313) ; plusieurs portraits de la famille Russell sont à Woburn. Nous citerons encore, parmi les peintres de la même période : William Reader (ou Rieder), dont un bon tableau existe au Musée Ashmoléen ; Anne Killigrow, rendue célèbre par Dryden ; Edward Hawker, qui acheta la maison et l'atelier de Lely à la mort de ce peintre ; Sir John Gawdie, sourd et muet, et William Shepherd. Ce dernier, toutefois, vécut un peu plus tôt. Il fut le maître de Francis Barlow (mort en 1702), qui naquit dans le comté de Lincoln et dont le talent d'animalier eut beaucoup de succès. Shepherd fut aussi graveur : son édition illustrée d'Ésope est bien connue. Hollard a travaillé d'après ses dessins.

Un style différent fut représenté, au XVIIe siècle, par les disciples d'Isaac Fuller, dont nous reparlerons dans quelques instants. John Riley, le meilleur d'entre eux, né en 1646, aurait pu devenir un peintre de haute valeur ; les circonstances ne s'y prêtèrent pas. Christ-Church, à Oxford, a de lui un tableau, le *Marmiton*, qui n'est pas mauvais. Le paysagiste Thomas Manby, les deux Joseph

Michael Wright, l'oncle et le neveu, dont le premier fut l'élève de Jamesone et le maître d'Edmond Ashfield, sont aussi les auteurs de quelques bons portraits conservés à Burghley House.

Jusqu'ici, nous avons pu constater que les peintres étrangers qui vinrent en Angleterre y exercèrent une influence heureuse. Holbein aurait pu fonder une école, si la forme de son talent s'y était prêtée ; Van Dyck eut des élèves, et, s'ils ne produisirent point, au XVIIe siècle, les belles œuvres de leurs successeurs du XVIIIe, le puritanisme et les guerres civiles en furent surtout la cause ; Lely, encore que superficiel, fut un peintre de haute valeur. Il rendit au moins à l'art anglais le service de barrer la route à des étrangers sans talent comme les Hoogstraten, les Gascar, les Verelst, les Huysman, les Soest, les Wissing, etc., qui n'auraient pu que corrompre le goût. Il nous reste à parler d'un autre étranger, Kneller, de Lubeck, qui, du vivant même de Lely, mais surtout après la mort de cet artiste, eut une vogue surfaite. De tous les peintres qui monopolisèrent, en quelque sorte, la renommée, Kneller est peut-être le moins intéressant. Il savait placer son modèle aussi bien que pourrait le faire un photographe moderne. Il ne dessinait pas sans habileté. Mais, quand on considère ses tableaux, on demeure convaincu que sa principale et peut-être sa seule préoccupation a été de satisfaire ceux qui l'employaient, en ne dépensant que le moins possible de pensée et d'effort. La vie de Kneller a été funeste à la peinture anglaise ; à cause de sa vogue, les autres artistes durent se condamner à l'imiter ou à mourir de faim. De temps à autre, quand on étudie les œuvres de ces artistes, depuis la mort de Lely jusqu'à la venue de Hogarth, on leur découvre des qualités qui nous montrent ce qu'ils auraient pu faire si la tyrannie de Kneller ne les en avait empêchés. Quant aux œuvres de Kneller lui-même, leur valeur est très variable : certaines témoignent d'une vigoureuse facilité ; d'autres sont mauvaises. On peut citer, parmi les meilleures, les deux portraits de l'*Évêque Atterbury* et de *Sir*



FIG. 311. — COMTESSE DE GRAMONT, PAR SIR PETER LELY.
(A Hampton Court.)

Jonathan Trelawney, baronet, qui sont à Christ-Church, à Oxford et le portrait de *Godert de Ginkel, Comte d'Athlone*, que possède la Galerie Nationale des portraits. Pour cette dernière œuvre, toutefois, l'artiste s'est visiblement inspiré du *Charles Ier* de Van Dyck. Les contemporains de Kneller l'imitèrent si fidèlement que leurs peintures n'ont presque pas besoin d'être mentionnées à part. Dans celles du Suédois Michael Dahl et surtout de l'Écossais Jérémiah Davison et de l'Anglais Jonathan Richardson, on soupçonne des facultés qui, moins comprimées, auraient certainement produit d'excellentes œuvres. Lord Morton possède à Dalmahoy, près d'Édimbourg, un tableau peint par Davison, qui dénote un très grand talent ; un autre est à Drayton House, comté de Northampton, chez M. Stopford Sackville. Tous deux sont signés. Jonathan Richardson a un portrait en pied de *Sir Hans Sloane* au musée Bodley. Il nous montre que ce peintre, d'ailleurs courageux, ne manquait pas d'habileté pour la résolution des problèmes difficiles. Richardson eut pour élève Thomas Hudson, qui fut lui-même le maître de Reynolds. C'est le dernier peintre que nous ayons à citer de l'école de Kneller. Hudson fut, à ce qu'il semble, un artiste aimable, nullement aussi incapable qu'on le suppose. Cependant il est difficile de se faire une idée complète de son talent, car il ne peignait guère que les têtes et les mains, et laissait à des collaborateurs, dont les capacités variaient beaucoup, le soin de terminer ses tableaux. Son portrait de *Samuel Scott*, à la Galerie Nationale, est chaud et lumineux ; mais on connaît de lui d'autres portraits qui sont, au plus haut point, mécaniques et froids.



FIG. 312. — MISTRESS JANE MIDDLETON, PAR JOHN GREENHILL (?).
(A la Galerie Nationale des portraits)

Nous sommes obligés de revenir en arrière pour dire quelques mots d'un genre de peinture qui n'a jamais eu beaucoup de faveur en Angleterre, dans les temps modernes. Nous voulons parler de la décoration des murailles et des plafonds des édifices civils. Le spécimen le plus ancien que nous puissions

citer de cet art est le plafond de la salle des banquets de Whitehall, peint par Rubens, et qui a été restauré récemment, au moins pour la quatrième fois. On a un grand nombre d'esquisses des peintures murales de Whitehall, qui nous font supposer qu'elles furent, dans leur état primitif, une des meilleures œuvres de ce genre. Le sujet qu'elles représentent est, en neuf panneaux, l'histoire de Jacques Ier. La peinture a été faite sur toile et marouflée. On la posa entre la fin de 1635 et le milieu de 1636, et la somme payée à Rubens fut de 3000 livres, ce qui représenterait, à notre époque, environ 250000 francs. La plus ancienne peinture anglaise murale qui subsiste est le plafond du Sheldonian Theatre, exécuté en 1669, par Robert Streater. Cet artiste fit aussi, pour All Souls College, une peinture de retable qui a été enlevée vers 1872, lorsque les restes du magnifique retable gothique (fig. 136), depuis lors restauré, furent mis au jour. Le plafond du Sheldonian Theatre est surtout caractérisé par un manque absolu de valeur décorative. Un autre peintre qui travailla, à Oxford, à une œuvre quelque peu similaire, est Isaac Fuller, dont nous avons dit qu'il fut le maître de John Riley. Fuller naquit en 1606 ; il reçut, en grande partie, son instruction à Paris, sous la direction de François Perrier. Son portrait, œuvre de beaucoup de caractère faite par lui-même, est au Collège de la Reine. Le succès momentané des peintures murales de Streater et de Fuller amena en Angleterre la foule habituelle des étrangers qui comptaient y travailler. Les Iles étaient alors remplies de murailles blanches qu'il fallait décorer. On aurait pu le faire en utilisant et encourageant le talent des peintres anglais. On préférera livrer ces murailles à des étrangers qui ne produisirent aucune œuvre de valeur. Deux d'entre eux, Verrio et Laguerre, eurent du talent comme peintres ; mais ils furent inhabiles à la décoration. Le plus mauvais a été Verrio. Son goût italien déplorable, très accentué, le rendit inférieur à Laguerre, qui



FIG. 313. — SAMUEL PEPYS, PAR JOHN HAYLS.
(A la Galerie Nationale des portraits.)

possédait au moins ce que les Goncourt ont appelé le " mauvais bon goût " du Français. La meilleure œuvre de Verrio est probablement le grand salon de Burghley ; celles de Laguerre sont les peintures qui lui furent commandées par Sir Godefrey Kneller, à Whitton Hall, près de Twickenham (Kneller Hall). Un des spécimens les plus mauvais de l'art de Verrio est la décoration du grand escalier du Roi, à Hampton Court, où il eut l'idée malheureuse de supprimer les corniches et les pilastres, sans doute afin de bien montrer combien il lui était possible de les imiter. Ce fut probablement la facilité avec laquelle les artistes étrangers obtenaient des commandes qui détermina le jeune James Thornhill, cadet d'une famille ancienne mais peu fortunée, à s'intéresser à la peinture décorative. Il se distingua de ses rivaux, sinon par son talent, du moins par une plus grande réserve et un meilleur sentiment des convenances locales. Ses peintures du dôme de l'église Saint-Paul nous prouvent qu'il aurait pu devenir, avec un peu plus d'expérience, un artiste fort acceptable. Son gendre, Hogarth, fit aussi des peintures murales, comme le *Bon Samaritain* et la *Piscine de Bethesda*, qui sont à l'hôpital Saint-Bartholomew. L'Écossais Alexandre Runciman (1736-1785) est peut-être celui qui a montré le plus d'habileté dans cette forme d'art. Il décora le grand salon de Penicuik House, près d'Édimbourg, avec des scènes tirées d'Ossian, et une coupole de ce même monument avec d'autres scènes empruntées à la vie de Sainte-Marguerite d'Écosse. Il ne reste rien des premières : elles furent détruites, en 1899, par un incendie, mais nous les avons vues. Ces peintures étaient d'une tonalité trop sombre pour leur destination, encore qu'elles dénotassent beaucoup de talent. John Runciman (1744-1768), le plus jeune des frères d'Alexandre, promettait beaucoup ; il vécut trop peu pour devenir célèbre.

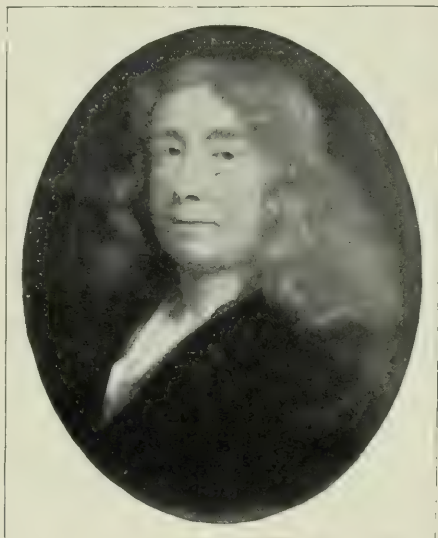


FIG. 314. — CHIFFINCH, PAR JOHN RILEY.
(A la Galerie Nationale des portraits.)

Les dernières productions murales du style qui commença

avec Rubens furent la décoration, entre les années 1777 et 1781, de la grande salle de la Société des Arts, par James Barry, et les peintures du grand escalier de Burghley, comté de Northampton, par Thomas Stothard (fig. 372), entre 1780 et 1783.



FIG. 315. — GODERT DE GINKEL, PAR KNELLER.
(A la Galerie Nationale de Dublin.)

A partir de ces productions, la peinture murale prit, en Angleterre, une orientation toute différente.

L'une des causes du peu de crédit que l'on accorde, en Angleterre, à la peinture murale, tient à l'habitude de laisser à des amateurs la surveillance de ce genre de travail et de les rendre responsables du résultat. Une erreur est toujours possible ; mais il faut que celui qui a la surveillance soit en état de se former un jugement sur les causes de cette erreur. Au lieu d'être effrayé par quelque insuccès initial, l'homme qui *sait* corrige et se remet à l'œuvre. C'est trop demander à de grands personnages — évêques, généraux, présidents de la Chambre des Communes, huissiers de la verge noire, lords commissaires de la trésorerie — que de les charger de telles surveillances. Ne sachant ni tirer parti de l'échec, ni en saisir les causes, ils en arrivent à se persuader que la solution préférable est de renoncer à l'entreprise. Ce qui a été fait dans la Cité et au Royal Exchange témoigne à la fois de la compétence de beaucoup d'artistes anglais et de l'absurdité des errements suivis. Dans tous les essais de décoration de monuments, ceux du Parlement, par exemple, les insuccès sont une confirmation de ce que nous venons de dire.

(Pour la Bibliographie, voir à la fin du chapitre XVI.)





FIG. 316. — REYNOLDS, PAR LUI-MÊME.
(Académie Royale.)

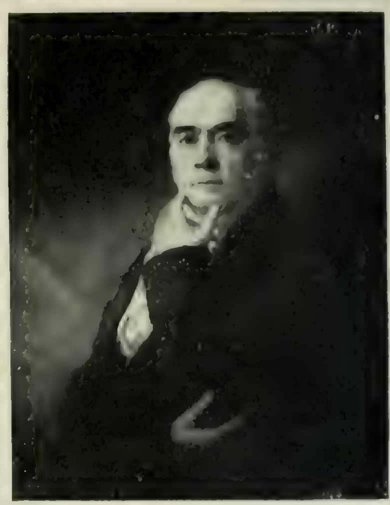


FIG. 317. — RAEBURN, PAR LUI-MÊME.
(Galerie Nationale, à Édimbourg.)

CHAPITRE XIV

PEINTURE. — PÉRIODE MOYENNE

L'HISTOIRE de la peinture anglaise, depuis la destruction des couvents, où elle avait pris naissance, jusqu'au second quart du XVIIIe siècle, est aussi celle d'une lutte contre l'envahissement des étrangers. En deux occasions, il est vrai, cet envahissement fut profitable. De grands artistes purent donner aux Anglais de bons exemples. Mais, d'une manière générale, les peintres qui vinrent en Angleterre n'auraient été, dans leur pays, que des médiocrités. Ils n'y furent attirés que par le lucre ; et la faveur des grands, qui les y maintint, fit penser aux peintres anglais que leur seule chance de succès était d'imiter leurs rivaux. Entre ceux-là et ceux-ci, il n'y eut aucune émulation. Il en résulta que l'on eut presque toujours l'incapacité d'un côté et le manque de sincérité de l'autre. A la fin du XVIIe siècle, la peinture anglaise trouva son sauveur en la personne de William Hogarth. Ce grand artiste fut aussi le type d'homme qu'il aurait fallu dans le principe. Il organisa la résistance et rassembla les forces que la Réformation avait dispersées. Par la parole, par la plume et par l'exemple, il prépara le public anglais à cette idée que l'art n'est pas exotique. Ses premiers portraits furent

une déclaration de guerre aux conventions banales qui s'étaient solidement établies entre la mort de Lely et celle de Kneller. Ils encouragèrent les peintres anglais à se montrer fidèles à leurs propres sentiments, à ne plus recourir à des formules mal comprises, venues d'ateliers continentaux sans renom. Malgré le contraste frappant qui existe entre leurs œuvres, on est presque tenté de comparer Hogarth à Watteau. L'un et l'autre comprirent que leurs compatriotes suivaient une fausse voie. Hogarth de propos délibéré, Watteau d'une manière moins consciente s'efforcèrent pareillement de faire prendre à l'art de leur pays un caractère national, en lui donnant pour fondement leurs idées personnelles.



FIG. 318. — MARIAGE A LA MODE : SCÈNE DE LA TOILETTE, PAR HOGARTH. (*A la Galerie Nationale*)

Hogarth naquit à Bartholomow Close, le 10 novembre 1697. Il travailla d'abord chez un orfèvre et ne commença qu'à vingt et un ans à graver des planches de cuivre pour des libraires. En 1730, il épousa la fille de Sir James Thornhill et se mit à peindre des portraits et les scènes de mœurs qui lui ont valu surtout sa célébrité. Vingt-trois ans plus tard, l'artiste se fit écrivain. Son *Analyse de la Beauté*, publiée en 1753, mérite plus d'attention qu'on ne lui en accorde. Nommé peintre de la Chambre du Roi en 1757, Hogarth est mort en 1764. Cet artiste fut le chef de ce qu'on pourrait appeler le mouvement préraphaélite du XVIIIe siècle. Il eut en horreur les grâces vides de Kneller et voulut leur substituer des réalités. Son appel fut entendu. Comme nous venons de le dire,



FIG. 319. — MARIAGE A LA MODE : SCÈNE DE DÉJEUNER, PAR HOGARTH. (*A la Galerie Nationale*)



FIG. 320. — LES DOMESTIQUES DE HOGARTH, PAR HOGARTH. (*Galerie Nationale.*)

Hogarth ébranla la croyance aux formules, obligea les peintres à penser, et il en résulta qu'avant le milieu du siècle la peinture anglaise changea complètement de caractère. Elle avait été la plus faible et la plus conventionnelle de l'Europe ; elle devint la plus robuste et celle qui promettait le plus pour l'avenir.

Ce n'est que depuis dix ou vingt ans qu'on a commencé à comprendre Hogarth. Il était de mode de le considérer comme une sorte de montreur d'images. On discutait sur ses tableaux, comme si tout leur mérite était fait des sujets qu'ils représentent. On a fini par s'apercevoir que Hogarth unissait en lui les qualités d'un technicien consommé, d'un artiste véritable, à celles d'un conteur qui n'avait pas eu son pareil. Dans ses *Scènes de mœurs,* le dessin et l'intensité de vie vont de pair et dépendent si bien l'un de l'autre qu'il nous serait difficile de dire si nous les admirons à cause des qualités de leur peinture ou de leur force dramatique. Les collections publiques d'Angleterre possèdent en grand nombre des œuvres de Hogarth. La Galerie Nationale en compte seize, entre autres : *Mariage à la Mode* (fig. 318 et 319) ; la *Vendeuse de crevettes* ; le portrait de la sœur du peintre ; son portrait, où il est accompagné d'un chien ; celui de l'acteur Quin ; la *Porte de Calais ;* et le groupe merveilleux des têtes de ses domestiques (fig. 320). La Galerie Nationale des portraits a une ravissante petite toile qui le représente devant son chevalet. Au Soane Museum se trouvent le *Rake's progress* et les *Elections ;* à l'Hôpital des Enfants Trouvés, le portrait en pied du *Capitaine Coram,* — la

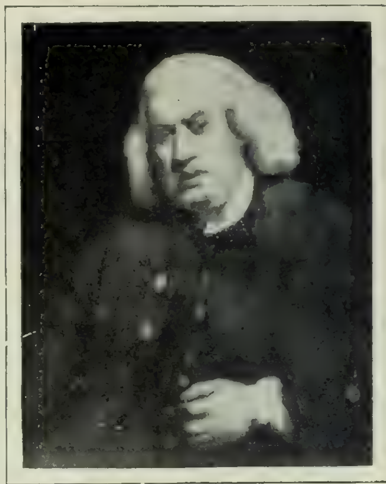


FIG. 321. — DOCTEUR JOHNSON, PAR REYNOLDS. (*Galerie Nationale.*)



LA MARCHANDE DE CREVETTES
PAR HOGARTH
National Gallery, Londres

Marche de la Garde à Finchley, et *Moïse sauvé des eaux* ; à l'hôpital de Saint-Bartholomew, le *Bon Samaritain* et la *Piscine de Bethesda*, qui ne sont pas les plus remarquables de ses toiles. On trouve encore de bons spécimens des œuvres de Hogarth à la Galerie nationale d'Irlande, à l'Académie royale, au British Museum, au Fitzwilliam Museum de Cambridge, et dans d'autres collections royales. Des collections particulières qui en possèdent, la plus riche est celle de Lord Ilchester, où figurent la *Scène tirée de l'Empereur des Indes* et la *Conquête du Mexique*, qui est peut-être le meilleur de tous les tableaux de Hogarth sous le rapport de l'exécution. Chez cet artiste, l'écrivain fit du tort au peintre. La renommée de son talent eut à souffrir de ses diatribes contre les étrangers, contre les vieux maîtres et, d'une manière plus générale, contre les goûts et les aversions traditionnels du peuple anglais. Elles furent peut-être nécessaires, eu égard à l'état de l'opinion ; mais elles l'isolèrent, et ceux-là mêmes qui profitèrent de ses idées n'eurent pas le courage d'en convenir. Hogarth a libéré l'art britannique ; mais plus d'un siècle s'est écoulé avant qu'on le reconnût. Son exemple eut une influence certaine sur Reynolds, qui fut, pourrait-on dire, le second fondateur de l'école anglaise de peinture ; cependant, c'est à peine si l'on trouve une allusion à Hogarth dans les écrits de Reynolds.



Fig. 322. — Duchesse de Devonshire et son enfant, par Reynolds.
(Chez le Duc de Devonshire.)



Fig. 323. — Garrick entre la Tragédie et la Comédie, par Reynolds.
(Chez Lord Rothschild.)

Sir Joshua Reynolds était plus jeune que Hogarth de près d'une génération. Il naquit dans le comté de Devon,



FIG. 324. — DEUX GENTLEMEN, PAR REYNOLDS.
(Galerie Nationale.)

en 1723. A l'âge de dix-huit ans, alors qu'il possédait déjà une certaine habileté acquise dans sa famille, Reynolds fréquenta l'atelier de Thomas Hudson. Deux ans plus tard, une brouille avec son maître le ramena à Plymouth Dock, aujourd'hui Devonport, dans le comté de Devon, où il s'établit comme portraitiste. En 1746, Reynolds vint à Londres. Trois ans plus tard, il entreprit, avec le Commodore Keppel, un voyage en Méditerranée, qui se termina par un séjour en Italie, surtout à Rome. En 1752, Reynolds retourna à Londres, où il mourut en 1792. Il était, depuis 1768, président de l'Académie royale.

Les qualités maîtresses de Hogarth étaient fondées sur son indépendance, son manque de respect pour tout ce qui l'offusquait et sa résolution de bâtir sur son fond personnel ; celles de Reynolds furent toutes différentes. Sir Joshua employa une grande partie de son activité intellectuelle à trouver de bonnes raisons pour ne porter aucune atteinte aux réputations établies, fussent-elles injustifiées. Cependant ce fut l'un des peintres anglais les moins routiniers ; son esprit toujours en éveil ne pouvait pas admettre les formes immuables et ne tolérait pas davantage le laisser-aller. Le talent de Reynolds est surtout caractérisé par la variété de ses productions. Ce peintre eut des contemporains qui, à d'autres égards, lui furent supérieurs ; aucun ne l'égala dans la recherche incessante de la nouveauté. Tout ce



FIG. 325. — L'AGE DE L'INNOCENCE, PAR REYNOLDS.
Galerie Nationale.

qu'il a peint, même lorsqu'il ne s'est agi que de têtes, représente un effort de sa pensée. La préoccupation de la couleur, l'émotion que procure la beauté, le sentiment de la ligne, que n'eurent point toujours les peintres anglais, sont des qualités que l'on trouve chez Reynolds. Ses premières œuvres, c'est-à-dire celles qu'il produisit avant d'habiter Londres, trahissent l'influence de Hogarth, de Gandy d'Exeter et de Rembrandt. Quelques caricatures qu'il fit à Rome sont *hogarthiennes* dans leur excellente technique. Quatre de ces pièces existent dans la Collection nationale irlandaise. La plus curieuse est une parodie de l'*École d'Athènes* de Raphaël, où les philosophes grecs sont remplacés par des Anglais vivant à Rome. Mais de bonne heure il eut un style si personnel que nous pouvons le reconnaître à première vue.



FIG. 326. — NELLY O'BRIEN, PAR REYNOLDS.
(Collection Wallace)

Durant les trente dernières années de sa vie, Reynolds se rapprocha de Michel-Ange et de l'école Bolonaise. Ses regards n'en continuèrent pas moins d'être tournés vers l'école vénitienne, dont le charme l'attirait. Il est même probable que beaucoup de ses peintures, à Somerset House, possédèrent, dans leur première fraîcheur, autant d'éclat lumineux que les œuvres de Titien. Sir Joshua Reynolds n'est pas bien représenté dans les collections publiques anglaises. C'est surtout chez des particuliers que se trouvent les tableaux qui nous donnent la plus haute idée de son talent. Il nous suffit de citer, parmi ceux-ci : *Lady Grosbie*, dans la collection de Sir Edward Tennant ; la *Duchesse de Devonshire et sa fille*

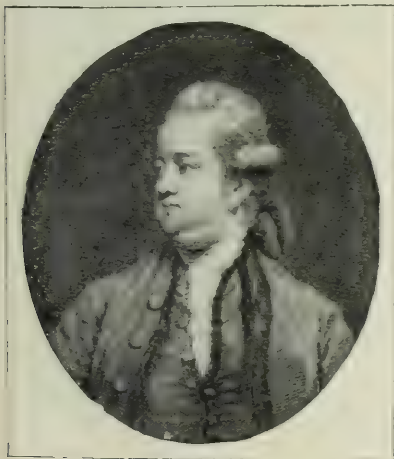


FIG. 327. — GIBBON, PAR REYNOLDS.
(D'après une Gravure.)



Fig. 328. — Miss Monckton, par Reynolds.
(D'après une Gravure.)

(fig. 322), chez le Duc de Devonshire ; *Garrick entre la Tragédie et la Comédie* (fig. 333) chez Lord Rothschild ; plusieurs tableaux à Althorp ; *Charles James Fox* chez Lord Leicester ; *Master Crewe*, à Crewe Hall, et le grand tableau de famille, conservé à Blenheim, du *Duc de Marlborough avec sa femme et ses enfants.* A la Galerie nationale, Reynolds est représenté par son *Lord Heathfield*, sa *Lady Cockburn et ses enfants*, ses *Têtes d'anges*, son *Age de l'innocence* (fig. 325) et ses *Trois Grâces* ; à la collection Wallace sont *Nelly O'Brien* (fig. 326) et *Mistress Carnac.* Les tableaux de ces deux derniers groupes constituent néanmoins une exposition des œuvres de Reynolds supérieure à celle que les musées britanniques peuvent montrer des œuvres de Gainsborough.

Gainsborough, né dans le Suffolk, en 1727, avait quatre ans de moins que Reynolds. A l'exception des cinq années, de 1741 à 1746, qu'il passa à Londres, dans les ateliers du dessinateur et graveur français Gravelot et de Francis Hayman, la carrière active de ce peintre se divise en trois périodes de quatorze ans chacune. De 1746 à 1760, il est à Ipswich ; de 1760 à 1774, à Bath ; de 1774 à 1888 (date de sa mort), à Londres. Gainsborough ne quitta jamais les Iles ; tous ses voyages se bornèrent à une ou deux excursions dans le pays de Galles et le Nord de l'Angleterre. Le développement de son talent fut nor-



Fig. 329. — Mistress Stone Norton, par Gainsborough.
(Chez M. A. de Rothschild.)

mal. Il peignit d'abord avec un soin extrême, dans un style inspiré de celui des tableaux hollandais, à cette époque fort nombreux dans l'Est de l'Angleterre. Ses premiers paysages rappellent ceux de Wynants, et ses premiers tableaux avec personnages ceux de Metsu et de Terborch. A Bath, sous l'influence de Van Dyck, son dessin devint plus large et plus vigoureux, son coloris plus chaud, ses procédés plus libres et plus personnels. A Londres enfin, toutes ces qualités s'affirmèrent encore ; mais il n'y a pas, entre les deux dernières manières de Gainsborough, une différence aussi tranchée qu'on le prétend ; c'est surtout entre les manières d'Ipswich et de Bath que cette différence existe. Il n'est pas possible de se faire une idée complète du talent de Gainsborough par celles de ses œuvres qui sont dans les musées anglais. A Londres, la Galerie nationale possède, de ce peintre, un portrait de premier ordre, celui de *Mistress Siddons* (fig. 332) et un beau paysage, l'*Abreuvoir* (fig. 333). La collection Wallace a *Mary Robinson* (fig. 334) et *Miss Haverfield* (fig. 335). Le portrait célèbre de *Mistress Graham* est à la Galerie nationale d'Écosse. Mais aucune de ces œuvres n'est à l'abri de légères critiques. Le rideau rouge du portrait de *Mistress Siddons* pourrait être meilleur ; *Mary Robinson* a des incorrections de dessin ; l'*Abreuvoir* est trop sombre. De nos jours, le prix d'un bon tableau de Gainsborough est si énorme, que les musées anglais n'auront sans doute jamais la possibilité d'en acquérir



FIG. 330. — HON. MISTRESS GRAHAM, PAR GAINSBOROUGH. *(Galerie Nationale, à Édimbourg.)*



FIG. 331. — GAINSBOROUGH, PAR LUI-MÊME. *(Académie Royale.)*



FIG. 332. — MISTRESS SIDDONS. PAR GAINSBOROUGH. *(Galerie Nationale.)*

d'autres. Il en résulte que celui qui voudra connaître cet artiste, pendant la phase la plus heureuse de sa carrière, devra chercher : la *Promenade du Matin* (fig. 336) et le portrait de *Mistress Sheridan*, chez Lord Rothschild ; *Miss Linley et son frère*, à Knole ; le *Mail*, à Grittleton, dans la collection de Sir Audley Neeld ; trois portraits de femme à Seamore Place, chez M. Alfred Rothschild ; le *Blue Boy* (fig. 337), à Grosvenor House ; la *Lady Mulgrave* (fig. 338), dans l'ancienne collection Groult, et, autant que possible, des dessins admirables qui assurent à Gainsborough une place parmi les grands maîtres du crayon. Comme Reynolds, Gainsborough est remarquable par la souplesse de son talent. On rapporte que ce peintre, mis en présence d'une exposition des œuvres de son rival, s'écria : « Quelle variété de talent ! » L'exclamation peut lui être appliquée, car il excella à la fois dans les portraits, les paysages, les figures d'animaux et le dessin. Gainsborough l'emporte même sur Reynolds par une technique meilleure. Les grattages, les empâtements, le chaos que l'on observe de près sur la toile, se fondent à distance en un ton harmonieux. Gainsborough n'a été égalé, sous ce rapport, que par Franz Hals, Rubens, Velasquez, Manet et Sargent.



FIG. 333. — ABREUVOIR, PAR GAINSBOROUGH. *(Galerie Nationale.)*

Le troisième peintre qui édifia l'école anglaise sur les fondements posés par Hogarth fut George Romney. Né à Dalton,

dans le comté de Lancastre, à la fin de 1734, cet artiste avait onze ans de moins que Reynolds et sept ans de moins que Gainsborough. Il se forma presque seul, aux leçons d'un artiste errant, de médiocre valeur, appelé Steels, qui parcourait, à cette époque, les comtés du Nord. Romney, dès les premières années de sa carrière, fut un technicien consommé et un dessinateur habile. En 1756, il se maria et s'établit à Kendal comme peintre portraitiste. Six ans plus tard, il vint à Londres, mais en laissant sa famille à Kendal. En 1773, il fit un voyage en Italie, et ce n'est qu'à son retour, deux ans après, qu'il se fixa, toujours seul, à Cavendish Square, où il partagea, avec Reynolds et Gainsborourgh, la faveur du beau monde. En 1795, Romney se rendit à Hampstead ; il y construisit un atelier, qui fait actuellement partie du *Local Conservative Club*. Enfin, quatre ans plus tard, Romney revint à Kendal, où il mourut, en 1802, entouré de sa femme et de son fils, qu'il n'avait revus qu'à de longs intervalles pendant quarante ans.



FIG. 334. — MISTRESS ROBINSON, PAR GAINSBOROUGH.
(Collection Wallace.)



FIG. 335. — MISS HAVERFIELD, PAR GAINSBOROUGH.
(Collection Wallace.)

La popularité de Romney a subi plus de fluctuations que celle des autres peintres anglais de valeur. Il n'y a pas un demi-siècle, on ne prêtait aucune attention à ses tableaux. Ils n'atteignaient, en vente publique,



Fig. 336. — La promenade du matin, portraits d'un gentilhomme et de mistress Hallett, par Gainsborough. *(Chez Lord Rothschild.)*

que des sommes insignifiantes, et l'opinion commune, surtout mal éclairée parce que les œuvres de Romney n'existent pour ainsi dire pas dans les musées anglais, voulait ne voir dans ce peintre qu'un artiste de second ordre. Le talent de Romney est pourtant, à certains égards, de ceux qui plaisent à la foule. Romney a été le peintre par excellence de la jolie Anglaise. Nul mieux que lui n'a su faire passer sur la toile les traits d'une héroïne de roman. Cependant Romney n'est pas exclusivement anglais. Son talent est exotique ; ses meilleures œuvres ont de l'affinité avec celles des maîtres français du noir et du blanc. Romney a été plus près des sculpteurs grecs que de ses contemporains. Il serait difficile de citer un tableau, de n'importe qu'elle école, où l'art moderne et le sentiment classique soient mieux associés que dans la danse en rond des *Enfants du comte Gower* (fig. 340). Cette toile est une composition charmante, sur des données qui, en d'autres mains, n'ont presque toujours conduit qu'à des productions ennuyeuses. C'est surtout un dessin : la couleur y est, pour ainsi dire, employée comme dans une carte géographique. Mais cette couleur est excellente en soi : Romney travaillait si nettement que ses tableaux sont restés transparents et lumineux. Même quand la tonalité en est trop chaude, leur vue n'a rien de particulièrement désagréable. Ce qui surprend le plus, chez ce peintre, est la con-



Fig. 337. — Le Blue Boy, par Gainsborough. *(Chez le Duc de Westminster.)*

naissance parfaite des qualités académiques qu'il acquit presque tout de suite. Autant que nous puissions en juger, il manqua d'éducation artistique, dans le sens moderne que l'on donne à cette expression, et, cependant, ses premiers portraits, faits à Londres, sont remarquables par la perfection du dessin, l'habileté et le bon goût de l'arrangement.



FIG. 338. — LADY MULGRAVE, PAR GAINSBOROUGH. (*Collection Groult.*)



FIG. 339. — PAYSAGE, PAR GAINSBOROUGH. (*Chez Mistress Joseph.*)

A cet égard, Romney n'a été surpassé par aucun autre peintre ; il l'emporte notamment sur le *classicisme* de David et d'autres artistes français de la Révolution. Les œuvres de Romney sont encore plus rares, dans les musées anglais, que celles de Gainsborough et de Reynolds. Ils ne contiennent, pour ainsi dire, aucune de ses toiles qui puisse nous permettre d'apprécier son talent sous son véritable jour. La Galerie des portraits de Londres a son portrait, par lui-même, qui est un des plus remarquables spécimens de ce genre de peinture où l'auteur et le modèle ne font qu'un ; la Collection Wallace possède



FIG. 340. — ENFANTS DU COMTE GOWER, PAR ROMNEY. (*Chez le Duc de Sutherland.*)



FIG. 341. — LADY ARABELLA WARD, PAR ROMNEY.
(Chez le Vicomte Bangor.)

un superbe et célèbre portrait de *Mary Robinson*, celle qu'on a appelée *Perdita*; mais les toiles de Romney, au nombre de sept, qui sont à la Galerie nationale, ne comptent pas parmi les meilleures qu'il ait produites, et les musées de province ne contiennent presque rien qui lui soit attribuable. Ses meilleures compositions se trouvent chez des particuliers. Le Duc de Sutherland possède les *Enfants du comte Gower* et *Lord Stafford en costume Van Dyck*; Sir George Russell, *Mistress Russell et son enfant*; Lord Powis, *Honorable Charlotte Clive*; Lord Iveagh, *Lady Hamilton Spinning*; Lord Bangor, *Lady Arabella Ward* (fig. 341); Lord Warwick, *Lady Warwick et ses enfants*, et *Miss Vernon en Hébé*; Sir Edward Tennant, *Mistress Jordan* (fig. 343) et la *Comtesse de Derby*; Lord Cathcart, la *Comtesse de Mansfield*; M. Léopold Hirsch, *Mistress Raikes*; M. C. Wertheimer, *Ladies Caroline et Élizabeth Spencer* et *Mistress Johnson*; Sir Hugh Cholmeley, *Catherine et Sarah Cholmeley*; M. L. Raphaël, *Lady Beauchamp Proctor* (fig. 344) et *Lady Prescott et sa famille*; M. Tankerville Chamberlain, *Lady Hamilton en Bacchante*; M. Ralph Bankes, *Miss Woodley* (*Mistress Bankes*).

Aux trois portraitistes que nous venons de nommer correspondit le paysagiste Richard Wilson. Né en 1713, Wilson était le plus âgé; mais ce ne fut qu'à son retour d'Italie, en 1755, qu'il renonça



FIG. 342. — MISTRESS CURRIE, PAR ROMNEY.
(Galerie Nationale.)

au portrait, dans lequel il avait acquis un certain talent, pour se consacrer exclusivement au paysage. Ce changement lui fut, dit-on, conseillé par Zuccarelli ; cependant il est bien probable que la célébrité de Reynolds, de Gainsborough et de Romney, y fut pour quelque chose. Richard Wilson dut redouter de ne pas avoir assez de travail. Comme ses émules, Wilson fut un peintre qui avait ses racines dans la tradition, mais sa tête en plein soleil. Dans ses méthodes, aussi bien que dans son idéal, on saisit l'influence de Claude, de Lucatelli, de Panini et de Zucarelli ; mais on y trouve également une imagination de poète, une aptitude particulière à inspirer le charme, le don du dessin et le sentiment de la beauté, qui lui sont des qualités toutes personnelles. La distinction de Wilson ne sera égalée que par Corot. Malheureusement, la vie de ce peintre ne fut qu'une longue lutte. Il produisit trop de tableaux, et il en est beaucoup, parmi ceux qu'il a signés, qui témoignent d'une défaillance de son inspiration. Wilson n'en demeure pas moins un véritable artiste, qui a su donner de la vie à ses œuvres et a trouvé, par ce motif, des imitateurs. A son époque, toutefois, le seul artiste de quelque talent formé à son école fut l'Irlandais George Barret, dont les peintures finirent par acquérir assez d'analogie avec les siennes pour qu'on ait pu quelquefois les



Fig. 343. — Mistress Jordan. par Romney.
(D'après une Gravure.)



Fig. 344. — Lady Beauchamp Proctor. par Romney.
(Chez M. L. Raphaël.)



FIG. 345. — EUPHROSYNE, PAR ROMNEY.
(D'après une Gravure.)

lui attribuer. Ses autres disciples, comme Farrington et William Hodges, n'eurent relativement que peu de talent. Wilson mourut en 1782. Les meilleures de ses œuvres sont, en général, des compositions simples, plutôt petites, largement traitées, bien dessinées et très lumineuses. Deux *Scènes en Italie*, conservées à la Galerie nationale, sont délicieuses ; elles ont la hardiesse des peintures de Guardi et la technique de celles de Chardin. La *Niobé*, que possède aussi la Galerie nationale, et dont Reynolds a trop médit dans son quatorzième entretien, est un effort plus ambitieux, mais moins satisfaisant, du même peintre. Sa préoccupation des dieux et des déesses lui a fait négliger la transparence de la couleur et l'harmonie du dessin, qui font le charme de ses meilleurs tableaux.

Résumons-nous. C'est l'esprit des œuvres de Hogarth, de Gainsborough, de Romney et de Wilson, complétées plus tard par celles de Constable, qui constitue le fondement de la peinture moderne. L'activité de ces peintres s'exerça entre 1735 et 1795 et donna une vitalité nouvelle à un art qui se mourait. Certes, les bons artistes contemporains ne manquèrent pas en d'autres pays. L'Italie eut Antonio Canale et Giambattista Tiepolo ; la France compta Watteau et Chardin. Mais les uns et les autres étaient les successeurs d'autres peintres de talent. Ce furent, en quelque sorte, des soleils couchants, dont les œuvres consolèrent, bien plus qu'elles ne servirent de stimu-



FIG. 346. — LADY LOUISA CONOLLY, PAR ALLAN RAMSAY.
(A Holland House.)

lants. D'aucuns pourraient objecter que Wilson a mérité le même reproche. Mais, comme artiste rétrospectif, il n'a ni gagné ni mérité d'estime. Son influence ne repose que sur le développement des capacités inhérentes du paysage, sous le rapport de l'atmosphère et de la couleur.



Fig. 347. — Caroline Lady Holland, par Allan Ramsay.
(A Holland House.)

A côté de ces novateurs, d'autres peintres méritent qu'on les cite. Le plus sympathique, comme artiste et comme homme, est l'écossais Allan Ramsay, né à Édimbourg en 1713. Ramsay devint membre fondateur, dès l'âge de seize ans, de l'Académie de Saint-Luke à Édimbourg, dont l'existence fut éphémère. Son père était le libraire poète Allan Ramsay. Vers 1734, le jeune peintre vint à Londres ; il y resta quelque temps, puis se rendit, pendant deux ans, en Italie, d'où il retourna, en 1739, à Édimbourg. En 1752, il se fixa à Londres, où il mourut trente-deux ans plus tard. Georges III avait fait de lui, en 1767, son peintre ordinaire.



Fig. 348. — Marine, par Brooking.
(Chez le Colonel Hutcheson Poë, Commandeur de l'Ordre du Bain.)

Jusqu'à ce jour, les mérites de Ramsay n'ont pas été suffisamment reconnus. Il le doit en partie à de



Fig. 349. — Horace Walpole, par Nathaniel Hone.



FIG. 350. — MISTRESS MARGARET CROWE, PAR OPIE.

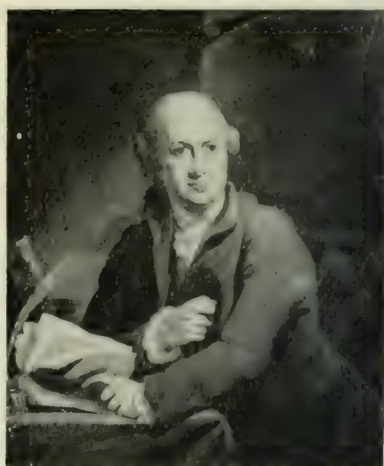


FIG. 351. — GARRICK, PAR R. E. PINE. *(D'après une Gravure.)*

mauvais tableaux qu'on a eu le tort de lui attribuer, en partie également à ce qu'aucune de ses œuvres de valeur ne figure dans une galerie métropolitaine et enfin à cette circonstance qu'il n'était pas fait pour devenir le portraitiste du Roi. La Galerie nationale écossaise possède, de Ramsay, un délicieux portrait de sa femme, nièce de Lord Mansfield. De ce même peintre, un bon portrait d'homme est à la Galerie nationale d'Irlande ; il en existe d'autres dans les collections de Lord Lothian, de Lord Stair, de Sir Thomas Gibson Carmichael et de M. Thomas Baring. Un grand nombre de ses œuvres sont à Holland House (fig. 346 et 347). Avec plus de confiance en lui-même, Ramsay aurait été un des meilleurs portraitistes du XVIII[e] siècle. Ses compositions, qu'une teinte rose caractéristique permet de reconnaître, se distinguent par une sensibilité exquise, une réserve et une légèreté d'exécution qui approchent parfois de la timidité.



FIG. 352. — PAUL SANDY, PAR COTES. *(Galerie Nationale.)*

D'autres peintres du XVIII[e] siècle ont acquis à bon droit quelque renom :



Fig. 353. — Les enfants Douglas, par Hoppner.
(D'après une Gravure.)



Fig. 354. — Les sœurs Frankland, par Hoppner.
(D'après une Gravure.)

Francis Hayman (1708-1776), surtout connu parce qu'il eut pour élève Gainsborough; Arthur Pond (1705-1758); Joseph Highmore (1692-1780); George Knapton (1698-1778); Arthur Devis l'aîné (1711-1787); Nathaniel Hone (1718-1784); Tilly Kettle (1740-1786); Henry Walton (1720 ?-1790 ?); et Charles Brooking (1723-1753), peintre de marines (fig. 348).

Tous furent capables de faire, à l'occasion, de bons tableaux; il est fâcheux qu'on ne cherche pas à recueillir, de nos jours, quelques-unes de leurs œuvres dans les collections publiques d'Angleterre. Ce qui surtout les distingua fut leur aptitude à peindre. Le maigre empâtement, la couleur frottée plutôt que déposée sur la toile de tant d'œuvres qui, depuis, ont vu le jour, nous paraissent pitoyables à côté de la manière grasse, franche et libre de la vieille école anglaise.



Fig. 355. — Inconnue, par Hoppner.
(Chez Mistress Fleischmann.)

L'exemple de Reynolds, de Gainsborough et de Romney porta ses fruits. Les peintres de second ordre



FIG. 356. — INCONNUE, PAR HOPPNER.
(Chez Mistress Trevor Martin.)

qui travaillèrent entre le milieu du XVIIIe siècle et les premières années du XIXe s'appliquèrent à produire des tableaux d'une certaine signification. Leur pléiade comprit au moins un homme de talent, Hoppner, et beaucoup d'artistes suffisamment bien doués. Il suffit de citer : Francis Wheatley (1747-1801) ; Thomas Beach (1738-1806) ; Nathaniel Dance (1735-1811) ; John Opie (1761-1807) ; Wright de Derby (1734-1797) ; Robert Edge Pine (1730-1788) ; Hugh D. Hamilton (1734 ?-1805) ; John Downman (1750-1824), dont les dessins, mis en couleurs, ont aujourd'hui tant de vogue ; enfin Francis Cotes (1725-1770). En réalité, ce dernier peintre fut un contemporain de Reynolds. Mais il subit à tel point son influence qu'on est fondé à le compter parmi ses élèves. Des tableaux de Cotes, des dernières années de sa vie relativement courte, ont été vendus sous le nom de Reynolds. On a même pu en exposer aux " Old Masters ", de la même manière, sans soulever beaucoup de protestations. Hoppner lui-même, tout bon peintre qu'il était, n'aurait jamais produit les œuvres qu'on recherche, sans l'influence de Reynolds. Hoppner était d'origine allemande ; rien cependant n'est moins allemand que son art, sauf toutefois une certaine tendance à une coloration chaude. Il naquit en 1759 et fut d'abord choriste à la Chapelle royale. La voix lui ayant manqué, il fit de la peinture et étudia à l'Académie. La protection



FIG. 357. — INCONNUE, PAR HOPPNER.
(Chez Mistress Trevor Martin.)



FIG. 358. — INCONNUE, PAR HOPPNER.
(Chez Mistress Trevor Martin.)

du prince de Galles lui valut, plus tard, de partager pendant près de vingt ans, avec Lawrence, la faveur des habitants de Londres. Hoppner mourut, en 1810, dans un état voisin de la folie. Ce peintre a été plus malheureux encore que Ramsay pour l'admission de ses tableaux dans les collections publiques anglaises. On ne peut se faire aucune idée de son talent en visitant la Galerie nationale ou la Galerie des portraits; les musées de province ne sont guère mieux favorisés. Les meilleures compositions de Hoppner ont fréquemment changé de mains au cours de ces dernières années ; elles ont atteint, chaque fois, des prix énormes. Le beau groupe des *Quatre enfants de Douglas* (fig. 353), qui faisait partie de la collection de Lord Morton, à Dalmahay, est aujourd'hui la propriété de Lord Rothschild ; le tableau célèbre des *Sœurs Frankland* (fig. 354) appartient à Sir Edward Tennant. En 1905, le ravissant *Portrait d'une inconnue* a été acheté par M. C. Wertheimer. La *Lady Louisa Manners* et le groupe des *Enfants se baignant*, qui sont les propres enfants du peintre, la *Comtesse de Darnley et son enfant*, à Lord Darnley, *William Pitt*, à Lord Rosebery, trois beaux portraits de femme, en la possession de Mistress Trevor Martin, à Portland Place, peuvent encore compter parmi les meilleures œuvres de Hoppner (fig. 356, 357 et 358).

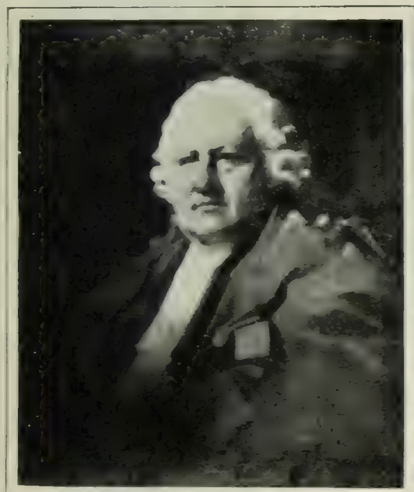


FIG. 359. — LORD NEWTON, PAR RAEBURN.
(Galerie Nationale, à Édimbourg.)

Deux hommes d'une égale originalité, Raeburn et Lawrence,



FIG. 360. — MAJOR CLUNES, PAR RAEBURN. (*A la Galerie Nationale, à Édimbourg.*)

que nous avons déjà nommés, furent les contemporains de Hoppner et appartiennent, comme lui, à la seconde génération de portraitistes. Raeburn était le plus âgé. Il naquit, en 1756, près d'Édimbourg, et travailla sous la direction de David Martin, peignit des miniatures, puis se maria, à l'âge de vingt-deux ans, ce qui lui permit, grâce à la fortune de sa femme, de visiter l'Italie. Il y fit un séjour d'environ deux ans et retourna à Édimbourg, où il devint, pendant plus d'une génération, le chef incontesté de l'école de peinture du pays. A l'exception de Robert Burns, Raeburn a fait les portraits de tous les personnages marquants de la capitale de l'Écosse qui vécurent de son temps. Il occupe une place dans le petit nombre des hommes qui furent des pionniers. Lorsqu'il fit ses études, une foule de peintres, dont trois au moins obtenaient de brillants résultats, travaillaient autour de lui dans la forme d'art qu'il s'était choisie. Cela ne l'empêcha pas d'acquérir un style tout différent du leur, d'une sincérité manifeste, qui est devenu l'idéal des peintres européens. Autant que nous puissions en juger, le tableau qui l'impressionna le plus fut le *Portrait du pape Innocent X*, par Velasquez, au palais Doria Pamfili. Tout au moins est-ce avant lui le seul chef-d'œuvre qui soit dans sa manière et qu'il ait pu connaître. Rien n'indique, en effet, que Raeburn ait vu des tableaux de Franz Hals. Mais il suffit d'une étincelle pour enflammer un génie. Van Dyck n'eut besoin que de la vue de quelques miniatures dues à Samuel Cooper pour devenir le grand peintre anglais. Le tableau de Velasquez a fort bien pu peser d'un même poids sur l'esprit de Raeburn. Depuis son établissement définitif à Édimbourg jusqu'à sa mort, en 1823,



FIG. 361. — NATHANIEL SPENS, PAR RAEBURN. (*Au Archer's Hall, à Édimbourg.*)



COMTESSE DE FEVERSHAM
PAR HOPPNER
Collection du Comte de Darmouth.

cet artiste progressa sans cesse. Mais, contrairement à la plupart des peintres dont le talent n'est pas resté stationnaire, Raeburn passa d'une largeur de touche peut-être excessive et de la simplification des plans à un modelé plus ferme, à un empâtement plus régulier. On peut suivre les phases du développement de son art dans plusieurs de ses toiles que possèdent les deux principales collections écossaises : la Galerie nationale d'Édimbourg et le Musée de Glasgow. Mais aucun autre établissement public n'est pareillement favorisé, et nous pourrions même en citer un où trois tableaux attribués à Raeburn ne sont pas de ce peintre. Voici la liste des œuvres de Raeburn, exposées dans des musées, qui nous paraissent les meilleures. A la Galerie nationale d'Édimbourg : *Mistress Campbell of Balliemore ; Lord Newton* (fig. 359) ; *Glengarry* (prêté) ; *John Wauchope ; Major Clunes* (fig. 360) ; et le propre *Portrait de Raeburn* (fig. 317) ; à Archer's Hall : *Nathaniel Spens* (fig. 361) ; à Leith (Trinity House) : *Viscount Duncan ;* au musée de Glasgow : *Mistress W. Urqwhart* et *Sir John Sinclair of Ulbster, baronet* (fig. 362) (prêté). Il faut y ajouter les suivantes : *Sir John* et *Lady Clerk*, à Sir George Douglas Clerk ; *Lord President Dundas*, à Sir Robert Dundas ; *Williams Ferguson of Kilrie, General Sir Ronald Ferguson Grand Commandeur de l'Ordre du Bain, Ronald et Robert Ferguson* et *Robert Ferguson of Raith*, à M. Munro Ferguson ; *Lady Stewart of Coltness*



Fig. 362.— Sir John Sinclair of Ulbster, par Raeburn.



Fig. 363. — Mistress Ferguson, par Raeburn.



FIG. 364. — LADY STEUART OF COLTNESS, PAR RAEBURN.
(Chez Mistress Fleischmann.)

(fig. 364), à Mistress Fleischmann ; *Lady Raeburn,* à Lord Tweedmouth ; *John Tait of Harvieston et son petit-fils,* à Mistress Pitman ; les *Macdonald of Clanranald,* à Mistress Ernest Hills ; *Mistress Cruikshank,* à M. Arthur Sanderson ; *Mistress James Campbell* (fig. 365), à M. Lionel Muirhead ; *Rev. Sir H. Moncrieff Wellwood,* à Lord Moncrieff ; *Mac Nab,* à Mistress Baillie Hamilton ; *James Wardrop of Torbanhill,* à M. J. C. Wardrop ; un *portrait d'homme,* à Mistress Joseph.

Le talent de Raeburn eut, comme nous l'avons dit, de l'influence sur les contemporains écossais de ce peintre ; mais un seul d'entre eux, Sir John Watson Gorden, acquit assez de valeur pour que nous puissions trouver dans les meilleures de ses œuvres comme un écho fort honorable de celles de son maître.

L'originalité de Lawrence ne ressemble pas à celle de Raeburn ; elle est cependant certaine. Sans doute, cette originalité, qui créa un nouvel idéal de portrait, ne peut pas être comparée à celle de Reynolds, de Gainsborough, de Romney et de Raeburn lui-même. Mais il n'en demeure pas moins que Lawrence, avec une grande sincérité d'esprit, parvint à se frayer une route à travers les idées de la grande époque où il vécut. L'art de Lawrence est fondé sur l'aspect superficiel des choses. Il nous plaît un peu à la façon des femmes que nous voyons dans un bal, mais dont nous ignorons l'esprit. La technique de ce



FIG. 365. — MISTRESS JAMES CAMPBELL, PAR RAEBURN.
(Chez M. Lionel Muirhead.)

peintre laisse, d'autre part, à désirer. Il n'est pas coloriste ; il a des idées fausses sur l'état dans lequel doit être laissé un tableau. Ses peintures sont un document caractéristique de la société mondaine au temps des derniers Georges.



Fig. 366. — Mistress Wolff, par Lawrence.
(D'après une Gravure.)

Lawrence naquit en 1769. Ce fut un génie précoce, qui devint le soutien de sa famille avant d'avoir vingt ans. Dès l'âge de dix ans, Lawrence était portraitiste et travaillait à Oxford. Il se rendit, un peu plus tard, à Bath et, à dix-huit ans, s'établit à Londres, où il ne cessa d'avoir du succès. En 1791, on le nomma associé honoraire de l'Académie royale, bien qu'il n'eût pas atteint l'âge voulu. Trois ans plus tard, il devint membre de cette même Académie, qu'il présida, en 1820, après avoir reçu l'*accolade* cinq ans auparavant. Lawrence mourut en 1830. Pour ce qui regarde les collections publiques anglaises, nous sommes obligé de répéter à l'égard de ce peintre ce que nous avons déjà dit d'autres maîtres. Ses œuvres n'y sont représentées que d'une manière très insuffisante. La Galerie nationale possède un bon portrait peint par Lawrence, celui de *John Julius Angerstein* (fig. 367), dont la collection a formé le noyau de ce musée. La Galerie des portraits en contient vingt-quatre ; mais à part trois ou quatre, comme *Warren Hastings*, *Thomas Campbell*, *Sir James Mackintosh* et *Wilberforce*, les toiles de cette Galerie ne permettent pas de juger Lawrence comme portraitiste. C'est à Windsor et

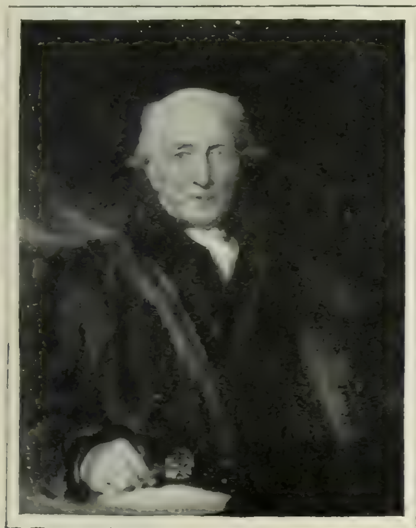


Fig. 367. — J.-J. Angerstein, par Lawrence.
(Galerie Nationale.)



FIG. 368. — LE PAPE PIE VII, PAR LAWRENCE.
(D'après une Gravure.)

dans les collections particulières qu'il faut aller chercher les plus belles manifestations de son talent. A Windsor Castle, sont le *Pape Pie VII* (fig. 368) et le *Cardinal Consalvi* ; dans la collection du Duc d'Abercorn, *quatre portraits d'enfants* en ovale et *Mistress Maguire et Arthur Fitzjames* ; chez le Comte de Durham, *Master Lambton* ; chez le Duc de Sutherland, la *Comtesse Gower et son enfant* et *Lady Élizabeth Belgrave* ; chez le Comte Grey, la *Comtesse Grey et ses filles* ; chez Sir Thomas Dyke Acland, *Lady Acland et ses deux fils* ; M. H. Pierpont Morgant a *Miss Farren* (fig. 369), jadis en la possession de Lord Wilton ; Lord Annaly, *Lady Dover et son enfant* (fig. 370) ; M. Moulton Barrett, *Miss Mary Moulton Barrett* (*"Pinkie")* ; le Comte de Jersey, le *Duc de Wellington*, à Middelton Park, dans le comté d'Oxford ; le Marquis de Londonderry, le *Vicomte Castlereagh*, la *Vicomtesse Castlereagh* et *Charles, troisième marquis de Londonderry*, en uniforme de hussard.

Lawrence forme le trait d'union entre la splendeur de l'art anglais du portrait de la seconde moitié du XVIIIe siècle et sa décadence dans la première moitié du XIXe. Il est difficile de dire quelle part de responsabilité lui revient dans cette décadence et jusqu'à quel point elle apparaît dans ses œuvres. Mais on ne risque pas de se montrer injuste à son égard en écrivant que l'exemple qu'il a donné a été nuisible à la peinture anglaise.



FIG. 369. — MISS FARREN (LADY DERBY), PAR LAWRENCE.
(D'après une Gravure.)



Fig. 370. — Lady Dover et son enfant, par Lawrence.
(D'après une Gravure.)

Le talent de Lawrence, en ce qu'il a de particulier, n'était pas anglais et ne pouvait, chez ses imitateurs anglais, conduire qu'à l'affectation. Dès la fin de sa vie, d'autre part, l'art du portrait avait perdu, à Londres, sa vitalité et sa fraîcheur ; une renaissance ne devait se produire qu'en 1850.

A côté des portraitistes doivent prendre place d'autres artistes, qui poursuivirent leur idéal avec des succès très différents. Les premiers sont les peintres d'*histoire.* En parlant du mouvement d'activité qui commença avec Rubens et son plafond de Whitehall, nous avons cité plusieurs décorations de monuments qui n'eurent pas un succès éclatant, comme celles de Barry à la Société des Arts, et de Runciman à Penicuik. En 1773, quelques membres de l'Académie royale naissante firent une proposition singulière : celle de décorer l'intérieur de Saint-Paul, c'est-à-dire de continuer l'œuvre commencée par Sir James Thornhill. Cette proposition, d'ailleurs présentée en des termes fort généreux, ne fut pas acceptée. Personne ne doit le regretter, car Saint-Paul n'était pas un *corpus vile* sur lequel on pouvait se livrer à une expérience hasardeuse. Il était certainement beaucoup plus sage de laisser les artistes aux travaux que leur commandait alors l'éditeur Boydell. Un grand nombre de peintres, quelques-uns même des plus connus, comme Reynolds et Romney, et dont les principaux furent avec ceux-ci : West, Opie, Northcote, Stothard, Fuseli, Smirke, Hamilton, Westall et Barry, travaillèrent, en effet, pour cet éditeur, qui leur commanda des tableaux pour illustrer son édition des œuvres



Fig. 371. — Princesse Charlotte, par Lawrence.
(Chez le Comte de Ilchester.)



FIG. 372. — L'INTEMPÉRANCE, PAR STOTHARD.
(Galerie Nationale.)

de Shakespeare On eut ensuite la *Bible* de Macklin et le *Milton* de Fuseli ; mais toutes ces entreprises n'aboutirent qu'à une décadence artistique, qui n'était point faite pour encourager d'autres travaux du même genre. La peinture d'histoire, en Angleterre, eut à souffrir, d'un autre côté, de l'enseignement de Reynolds. Lui-même fut un peintre d'histoire qui ne manqua pas de talent ; mais le résultat le plus immédiat de ses *Entretiens*, sur l'esprit des jeunes peintres, fut de détruire leur individualité, de priver leur art de tout caractère. Le seul homme qui sût réagir, en combinant d'une manière acceptable le style et la vérité, est John Singleton Copley, dont la *Mort de Chatham* et la *Mort du Major Pierson* (fig. 375) sont de bonnes compositions. Copley naquit à Boston (États-Unis), en 1737, d'un père anglais et d'une mère irlandaise. Il vint en Angleterre, en 1775, et y passa le reste de sa vie. Il mourut en 1815 ; son fils fut Lord Lyndhurst. Opie fit

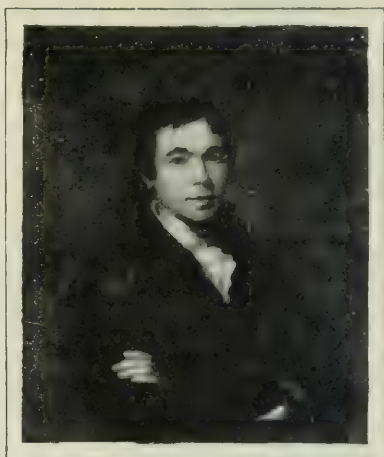


FIG. 373. — J.-L. CURRAN, PAR HUGH HAMILTON.
(A la Galerie Nationale, à Dublin.)



FIG. 374. — CHEVAL BLANC ET GROOM, PAR STUBS.
(Galerie Nationale.)

aussi quelques tableaux de valeur. Son *Meurtre de Riccio*, au Guidhall de Londres, a de la vigueur.

Le seul *peintre religieux* qu'il soit nécessaire de mentionner pour l'époque qui nous occupe est Benjamin West. Il débuta, comme Romney, par un tableau, la *Mort de Wolfe*, où l'on voyait des soldats anglais revêtus d'uniformes modernes et non de toges romaines.



Fig. 375. — La mort du Major Pierson, par Copley.
(Galerie Nationale.)



Fig. 376. — peg Woffington, par pond.
(Galerie Nationale des Portraits.)

Georges III eut bien vite de l'admiration pour le talent de ce peintre. Sa protection mit West à l'abri du besoin pour le reste de sa vie ; mais celui-ci y ajouta d'autres revenus en peignant des portraits et, à l'occasion, des panneaux décoratifs pour des particuliers (fig. 377). Quelques-unes de ses œuvres faites de la sorte sont d'ailleurs préférables à celles, plus ambitieuses, qu'il fournit au roi. West naquit en 1738, en Pennsylvanie, et mourut en 1820. Il vint en Angleterre en 1763, et s'établit à Londres, qu'il ne quitta plus. Il fut un des fondateurs de l'Académie royale, dont il reçut la présidence, en 1792, à la mort de Reynolds. Le seul artiste qui essaya de marcher sur ses traces est Benjamin Robert Haydon (1786-1846). Haydon aurait eu du talent dans le genre qui lui était propre. Malheu-



Fig. 377. — Plafond, par West.
(A Burlington House.)

reusement, il essaya de mettre en pratique quelques-unes des théories de Reynolds sur le grand art, et les échecs auxquels il aboutit furent lamentables. Après une vie toute de désappointement, Haydon se suicida. Le meilleur de ses tableaux décore l'une des salles d'un restaurant, près de la gare de Charing Cross.

(Pour la Bibliographie, voir le chapitre XVI.)





Fig. 378. — Ulysse et Polyphème, par Turner.
(A la Galerie Nationale.)

CHAPITRE XV

LA PEINTURE MODERNE. — DE TURNER A WATTS

La seule peinture de paysage que le XVIIIe siècle ait réellement encouragée est la peinture "topographique". Des tableaux représentant des habitations et des parcs furent exécutés en grand nombre, qui remplissent, de nos jours, les maisons de campagne. Le créateur de cette forme d'art fut un peintre de talent, John Wootton, élève de Van Dyck ; il ne lui manqua que des conditions plus favorables pour occuper une place très respectable parmi les maîtres anglais. Wootton naquit vers 1668 et mourut en 1765. Il peignit des animaux, surtout des chevaux de course, et des paysages topographiques, dont le style rappelle celui de Gaspard Poussin et de ses imitateurs. Certaines toiles de Wootton sont excellentes. Les meilleures que nous connaissions de lui garnissent la salle extérieure de Althorp. D'autres dessinateurs de sites et de monuments eurent aussi de la vogue dans ce même siècle. Les plus renommés furent ceux de la famille Malton, qui joignirent à leur connaissance de la perspective architecturale quelques-unes des qualités des bons peintres. Toutefois, le paysage, tel que nous le comprenons, fut totalement négligé.



Fig. 379. — Chapel Fields, a Norwich, par Crome.
(A la Galerie Nationale.)

En colportant ses tableaux et les cédant au premier venu, Wilson ne put gagner qu'un salaire d'ouvrier. Et il fut même, en cela, plus heureux que Gainsborough, qui, presque jamais, ne vendit de ses paysages, bien que les murs de son habitation en fussent couverts et que ses clients eussent l'occasion de passer devant journellement pour se rendre dans son atelier. Une coutume prit naissance, qui vint au secours des paysagistes. Ce fut celle, qui a persisté, de faire du dessin le complément nécessaire de toute éducation brillante. L'école anglaise d'aquarellistes lui doit son existence. Des artistes, en effet, qui n'auraient pas vécu de leur art, gagnèrent leur pain comme professeurs et purent travailler en toute indépendance.

La seconde pléiade des paysagistes anglais, qui correspondit à la génération de Raeburn, de Hoppner et de Lawrence, commença vers la fin du dernier quart du XVIII[e] siècle et compta au moins trois hommes de génie. Le premier en date est John Crome, que l'on désigne habituellement sous le nom de Crome le vieux. Il naquit à Norwich, en 1769, et commença son existence comme peintre carrossier. Il abandonna cependant bien vite ce métier pour devenir professeur de dessin et paysagiste. Crome mourut à Norwich en 1821. Son mérite est d'avoir su choisir d'excellents modèles et rafaîchir constamment son art en ne travaillant que d'après la nature, ne s'inspirant que de ce qu'il ressentait. L'influence de Hobbema et d'autres peintres



Fig. 380. — Le Chêne de Poringland, par Crome.
(Chez le Rev. C. J. Steward.)

hollandais du XVIIIe siècle est aussi évidente, dans les œuvres de Crome, que celle de Wilson et de Gainsborough ; mais la nature perce à travers tout ce que cet artiste a produit, et c'est en cela que ses tableaux ont une grande originalité. Quelques-unes des œuvres de Crome ont l'ampleur de celles de Philippe de Koninck ; d'autres portent à l'extrême ce que Ruskin appelait la minauderie d'Hobbema. Crome est assez bien représenté dans les collections publiques anglaises. La Galerie nationale a ses *Ardoisières* et sa *Lande de Mousehold* ; le Musée Victoria and Albert possède aussi une *Lande de Mousehold* et la Galerie Tate un *Paysage*, qui nous font apprécier son talent sous différents jours. Deux autres bons tableaux du même peintre, le *Chêne de Poringland* (fig. 380) et *Clair de Lune* appartiennent, le premier au Révérend C. J. Steward, le second à M. Darell Brown, qui le prêta dernièrement à l'exposition franco-anglaise. Crome a fondé l'école de peinture de Norwich, dont nous aurons l'occasion de reparler.



Fig. 381. — L'orage, par Turner.
(A la Galerie Tate)



Fig. 382. — Clapham Common, par Turner.
(A la Galerie Nationale)

Joseph Mallord William Turner, qui vient ensuite, était le fils d'un coiffeur. Il naquit dans Maiden Lane (Covent Garden), le 23 avril 1775, c'est-à-dire le jour de la fête de Saint Georges, ce que Ruskin ne manquait point de faire remarquer avec plaisir. Pendant son enfance, il remplit divers emplois qui avaient plus ou moins de rapports avec l'art ; puis il entra, en 1789, en qualité d'étudiant, à l'Académie royale, qui se l'associa, dix ans plus tard, et le compta, parmi ses membres, en 1802. Turner, au cours de sa carrière, par-



FIG. 383. — JARDINS DES HESPÉRIDES, PAR TURNER.
(A la Galerie Nationale)

courut une grande partie de l'Europe occidentale. Il a peint des aquarelles et des tableaux et gravé à l'eau-forte et à la manière noire. L'existence laborieuse qu'il mena et la diversité de son talent, qui lui valurent la richesse, le classent à part parmi les peintres anglais. Son œuvre est tellement considérable, qu'on ne saurait l'envisager en entier dans le simple cadre d'un manuel. Il laissa, à sa mort, plus de tableaux qu'aucun autre artiste de ses devanciers ou de ses successeurs, et chacun a été fait de sa main ; car Turner, qui travaillait presque en secret, n'eut jamais de collaborateurs. Cet artiste fut si profondément attaché à son art qu'il en fit pratiquement son unique moyen d'expression, son seul lien avec le monde.

La carrière de Turner peut se diviser en trois périodes : dans la première, le peintre fait des copies littérales de la nature ; dans la seconde, il cherche à expérimenter les styles d'autres artistes ; dans la troisième, il exprime en toute liberté ses propres sentiments. Elle se termine par quelques années de chaos, durant lesquelles de splendides lueurs d'imagination jettent comme des éclairs dans l'obscurcissement de son génie. Les trois périodes de Turner, mais surtout les deux dernières, sont parfaitement représentées dans la collection qu'il a léguée à son pays. On y rencontre une centaine de toiles complètement terminées et beaucoup de compositions moins avancées. Parmi ces dernières, on peut citer les splendides paysages, comparables à des rêves, qui se trouvent actuellement à la Galerie Tate. Indépendamment de ces pein-



FIG. 384. — SPITHEAD, PAR TURNER.
(A la Galerie Nationale.)

tures, Turner a donné à l'Angleterre environ 19 000 dessins. Les uns sont des aquarelles où il a mis en jeu toutes les ressources de son art ; les autres ne sont que des esquisses. On conçoit combien il est difficile de faire un choix dans une pareille masse de tableaux. Les œuvres suivantes toutefois nous semblent plus particulièrement de nature à faire apprécier le talent de Turner : *Kilgarran Castle*, à Lord Armstrong ; *Conway Castle*, au Duc de Westminster ; *Pêcheurs*, à Lord Iveagh ; *Walton Bridges*, à Lady Wantage ; *Mercure et Hersé*, à Lord Swaythling ; le *Déluge*, à M. Darell Brown ; *Fusées et feux de Bengale*, dans la collection Yerkes ; enfin, à la Galerie Nationale : *Passage de ruisseau*, *Rade de Spithead* (fig. 384) (équipage levant une ancre), *Un matin glacé*, l'*Enterrement de Wilkie*, le *Fighting Téméraire*, *Ulysse narguant Polyphème* (fig. 378), le *Soleil de Venise* (fig. 385), *Pluie, vapeur et vitesse : le Great Eaestern Railway*. Nous aurons, du reste, l'occasion de reparler de cet artiste.



FIG. 385. — SOLEIL DE VENISE, PAR TURNER.
(A la Galerie Nationale.)

John Constable complète le triumvirat des grands peintres paysagistes de la fin du XVIIIe siècle. Il naquit à East Bergholt, dans le comté de Suffolk, en 1776. Son père était meunier, et lui-même travailla de cet état dans ses jeunes années. A vingt-quatre ans, il entra, comme étudiant, à l'Académie royale. Constable se maria en 1816 ; il fut d'abord associé de l'Académie en 1819, puis membre en 1829, et il mourut en 1837. Constable fut une puissance, avec l'instinct impérieux de l'expression esthétique, réunie à un amour intense des formes simples de la nature et une obstination qui le rendit impopulaire comme homme, en



FIG. 386. — GIUDECCA, PAR TURNER.
(Au Musée Victoria and Albert.)



Fig. 387. — Chaumière dans un champ de blé. par Constable.
(Au Musée Victoria and Albert.)

assurant sa grandeur d'artiste. Constable aimait les haies, les venelles, les moindres traits du paysage ; mais il ne les peignait qu'à bon escient, et nul paysagiste peut-être n'a su mieux choisir. Nul ne s'est moins incliné devant les idoles d'autrui. " Je me figure, disait-il, que je plante un clou. Après les premiers coups, un peu de persévérance pourrait me permettre de l'enfoncer à fond. Mais, si je laisse ce clou pour en planter d'autres, quelque plaisir que j'y trouve, mon premier travail n'avancera pas, parce que le clou que j'ai abandonné restera immobile. " La carrière de Constable fut des plus tranquilles. Il vendit un certain nombre de ses paysages et fit, à l'occasion, des portraits. Il eut des clients intelligents, qui contribuèrent à augmenter ses petits revenus personnels et ceux de sa femme, et l'encouragèrent de leur sympathie. Le premier d'entre eux fut le Révérend John Fisher. Ce qui flatta le plus Constable fut l'admiration que provoquèrent ses tableaux aux salons de 1824 à Paris et de 1825 à Lille. On a pu penser avec raison que le paysage français moderne lui doit beaucoup. L'art de Constable, cependant, n'est pas indiscuté. D'aucuns ont porté, contre



Fig. 388. — Esquisse pour le cheval qui saute, par Constable.
(Au Musée Victoria and Albert.)



FIG. 389. — ESQUISSE POUR LA CHARRETTE A FOIN, PAR CONSTABLE.
(Au Musée Victoria and Albert.)

ce peintre, l'accusation absurde d'être trop réaliste. D'autres ont prétendu qu'il ne savait pas dessiner. Mais un tableau, tel que le *Champ de blé* (fig. 387), par exemple, où l'harmonie et le réalisme vont de pair, est une composition autrement difficile à exécuter, par la sélection qu'il a fallu faire des détails, qu'une toile conçue sur des données purement idéales. Le second reproche n'est pas mieux fondé. Si Constable ne s'est pas perdu dans les minuties, il n'en demeure pas moins que ses tableaux, dans leur ensemble, sont merveilleusement vrais. La forme, le modelé, le champ et tout ce qu'il contient y sont reproduits d'une manière infaillible. Du reste, même dans ses moindres œuvres, Constable est un maître. Ceux qui connaissent ses dessins et



FIG. 390. — LA FERME DE LA VALLÉE, PAR CONSTABLE.
(A la Galerie Nationale.)



FIG. 391. — PAYSAGE AVEC MOULIN A VENT, PAR STARK.
(Chez Mistress Joseph.)

ses quelques portraits le savent aussi bien que nous. On peut dire qu'il occupe la première place parmi les paysagistes du XIXe siècle.

De même que celles de Turner, les œuvres de Constable sont assez nombreuses, dans les musées anglais, pour que nous puissions apprécier son talent sous toutes ses formes. La Galerie Nationale a le *Champ de Blé* (fig. 387), la *Charrette à foin* et la *Ferme de la Vallée* (fig. 390), qui datent de sa maturité, et un certain nombre d'autres toiles de moindre importance ; la Galerie Diploma, à Burlington House, conserve le *Cheval qui saute*, dont une superbe esquisse est au Musée Victoria and Albert (fig. 388), avec une autre, tout aussi belle, de la *Charrette à foin* (fig. 389) ; enfin, ce même musée possède encore près de 500 toiles, aquarelles ou dessins, qui, presque tous, lui ont été légués par la fille du peintre, miss Isabel Constable.

William Turner et John Constable marquent l'apogée de la floraison d'art qui prit naissance entre 1740 et 1750. Après eux, la peinture anglaise perdit progressivement de sa vigueur. Elle devint routinière, n'exprima plus que des émotions superficielles, chercha l'admiration facile de la foule, non celle d'une élite. Il y eut des exceptions ; les principales furent fournies par l'école de Norwich, par l'école des aquarellistes et par Watts. Mais on peut dire, d'une façon générale, que l'esprit de la peinture anglaise, depuis 1815 jusqu'à l'exposition de 1851, fut des plus étroits.



FIG. 392. — VALLÉE DE LA YARE, PAR STARK.
(A la Galerie Nationale.)

L'école de Norwich est le meilleur exemple que l'on puisse citer, en Angleterre, jusqu'à une époque toute récente, d'une réunion d'hommes travaillant sur des lignes communes, sous l'inspiration d'un même maître. Le caractère britannique n'est pas fait pour des associations de cette sorte. " Tout Anglais est une île ", prétend-on, ce qui veut dire que l'Anglais est trop individualiste, trop impatient des résultats pour travailler dans une fraternité. Il en est d'ailleurs résulté que les peintres anglais n'ont pas eu, en matière d'art, une instruction aussi solide que leurs rivaux du Continent, et qu'ils furent moins aptes et moins préparés qu'eux à former des élèves. Un changement s'est produit pendant ces vingt dernières années. L'exemple des Français a servi aux peintres anglais et ceux-ci ont gagné, à la tendance nouvelle de se grouper autour d'un maître, de devenir de bien meilleurs artistes.



Fig. 393. — Navires a l'embouchure de la Tamise, par Cotman.
(Au Musée Victoria and Albert.)

L'école de Norwich se distinguait plutôt par un travail en commun que par des principes uniformes. C'était, avant tout, une réunion de paysagistes, qui travaillaient simplement mais solidement d'après nature. Ils composaient leurs tableaux avec soin, d'une manière quelque peu artificielle, car ils n'oubliaient point que leurs œuvres étaient faites pour des acheteurs de condition moyenne. Les peintres les plus connus de cette école sont, avec John Crome lui-même : les Ladbrooke ; John Bernay Crome dit Crome le Jeune (1793-1842), dont les meilleures œuvres valent plus que sa réputation ne le fait supposer ; James Stark (1794-1859) ; Joseph Stannard (1797-1830) ; George Vincent (1796 ?-1830) ; et un homme de grand talent, John

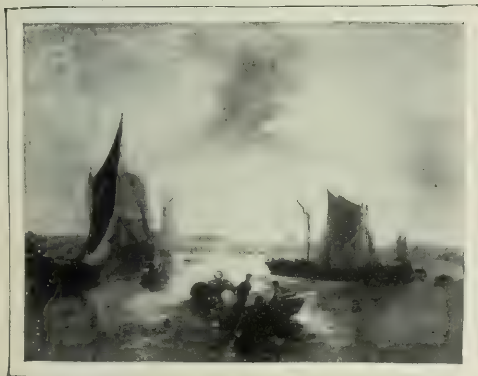


Fig. 394. — Greenwich, par Vincent.
(Chez Sir Cuthbert Quilter, baronet.)



FIG. 395. — CHATEAU DE LA DUCHESSE DE BERRI, PAR BONINGTON.
(Chez Mistress Joseph.)

Sell Cotman (1782-1842). Les œuvres capitales de cette pléiade ne sont pas dans nos musées. Stark seul est représenté, à la Galerie nationale, par un tableau qui le fait bien connaître (fig. 392). Sir Cuthbert Quilter possède le chef-d'œuvre de George Vincent, le fameux *Hôpital de Greenwich, vu de la Tamise* (fig. 394), que l'artiste a refait plusieurs fois. La peinture de Cotman déroute le connaisseur. Les toiles qui lui appartiennent, ou celles qu'on lui attribue, sont de style fort variable. Ceux qui voudront l'étudier, pour la classer, y trouveront la matière d'intéressantes observations. Les aquarelles et les dessins noir et blanc de Cotman sont plus homogènes. Les derniers, en particulier, témoignent d'une imagination fort élevée. Il nous semble que des dessins comme l'*Emottage* et le *Centaure*, que possède le British Museum (salle des gravures), l'emportent sur les compositions du *Liber studiorum* de Turner.



FIG. 396. — L'ÉTABLE, PAR MORLAND.
(Au Musée Victoria and Albert.)

Cotman était aussi un aquafortiste et un dessinateur architectural de beaucoup de valeur. Sa réputation a grandi depuis peu, mais nous estimons qu'elle est encore fort au-dessous de la place qu'elle mérite.

Une petite catégorie de peintres qui ne peuvent être rattachés à aucun des groupes précédents sont les animaliers. L'amour des Anglais pour la vie des champs engagea, de bonne heure, une classe d'hommes à faire métier d'illustrer les sports, de peindre des chiens de chasse et des chevaux de course. De temps à autre, quelques-uns de ces hommes sortirent de la médiocrité. Wootton, nous l'avons dit, fut de ce nombre. Un autre est George Stubbs

(1724-1806), qui peignit son type propre de cheval avec une vigueur et une adresse remarquables. George Morland (1763-1805) vaut surtout d'être cité. Il devint, tout à la fois, un délicieux artiste et un des peintres les plus parfaits des temps modernes. Morland avait de qui tenir. Son grand-père, George Henry Morland (mort en 1789), et son



Fig. 397. — Bestiaux d'Alderney, par Ward.
(A la Galerie Tate.)

père, Henry Robert (1730 ?-1797), ne furent pas de mauvais peintres. Un petit tableau que l'on attribue au premier : la *Marchande d'huîtres,* à la Galerie nationale de Glasgow, accuse même un certain talent. Sa mère, Maria, exposait à l'Académie royale. Mais George Morland, comme artiste, l'emporta sur tous les siens et, comme homme, se montra bien supérieur à son père, encore que sa conduite n'ait pas été irréprochable. Henry Robert s'employa à des œuvres sans dignité ; son fils George ne l'imita jamais, malgré l'état précaire de sa fortune. Car George Morland connut la pauvreté pendant toute sa vie. Il est vrai que ses débauches — peut-être beaucoup moins exagérées qu'on ne l'a dit — en furent surtout la cause. Ayant l'habitude de ne point compter, cet artiste vécut dans de perpétuelles dettes. Il eut à souffrir de créanciers tenaces et de ceux qui connaissaient le moyen de tirer profit de sa misère. George Morland était admirablement doué ; il possédait au plus haut point le sentiment de la beauté et de l'harmonie et travaillait fort vite. Peintre de genre et animalier, on ne saurait dire dans laquelle de ces deux formes d'art son talent s'est le mieux manifesté. Dans la peinture de genre, ses meilleures toiles sont la série des *Lavinia,*



Fig. 398. — Incertitude, par Landseer.
(Au Musée Victoria and Albert.)



FIG. 399. — LA GUERRE, PAR LANDSEER.
(Au Musée Victoria and Albert.)

la *Visite à l'enfant en nourrice,* et le *Jour noir* ; comme animalier, Morland n'a rien fait qui soit supérieur à l'*Intérieur d'étable,* que possède la Galerie nationale, et à l'*Étable* (fig. 396) du Musée Victoria and Albert.

James Ward (1769-1859), beau-frère de Morland, travailla comme lui, mais dans un style très différent. Sa personnalité, poussée à l'extrême, ne devient complètement acceptable que dans les plus grands de ses tableaux. Ceux qui nous le montrent sous son meilleur jour sont les suivants : *Harlech Castle,* dans la Collection nationale ; *Taureau d'Alderney, Vache et veau dans un paysage* (fig. 397), et *Gordale Scar, dans le Comté de York,* à la Galerie Tate ; *Château de Saint-Donat avec Combat de taureaux,* au musée Victoria and Albert. C'est à James Ward que revient l'honneur d'avoir formé, quel qu'il puisse être, le talent d'animalier de Sir Edwin Landseer (1802-1873). Pendant longtemps, Landseer a été le peintre préféré des Anglais ignorants de l'art, qui aimaient les tableaux. Sa façon de donner aux animaux une expression quasi humaine leur plaisait. Sa banalité ne les choquait point, et ils ne pouvaient pas se rendre compte de la pauvreté de son coloris et du vide de sa facilité. Landseer a joui, durant toute sa vie, d'une vogue que connurent bien peu d'artistes. Les meilleures de ses toiles, comme la *Mort de la loutre,* appartiennent à des particuliers. Mais il est plus que suffisamment représenté à la Galerie nationale et au Musée Victoria and Albert (fig. 398 et 399).



FIG. 400. — ECCE HOMO, PAR ETTY.
(A la Galerie Tate.)

Le commencement du XIXe siècle a compté de nombreux peintres d'une réelle sincérité, quoique leur talent soit plus ou moins agréable. Les principaux furent les Écossais David Wilkie (1785-1841), Patrick Nasmyth (1786-1831), William Dyce (1806-1864) et John Philip (1817-1867) ; l'Irlandais William Mulready (1786-1863) ; les Anglais Augustus Wall Callcott (1779-1844), William Etty (1787-1849) et George Lance (1802-1864) ; et les Anglo-Américains Charles Robert Leslie (1794-1859) et Gilbert Stuart Newton (1795-1835). Etty, qui fut méconnu de son vivant et vite oublié après sa mort, avait le don de peindre les nudités. Un séjour dans quelque grand centre, au temps de sa jeunesse, lui aurait permis de développer ce don, d'être favorablement accueilli et de devenir un maître. Mais il fut obligé de vivre dans l'obscurité et, des toiles qu'il a peintes, les unes sont des combinaisons éclatantes ou crayeuses, froides, quelquefois insignifiantes, les autres expriment la beauté humaine avec un réalisme et un succès extraordinaires. Titien, Rubens, Rembrandt eurent de magnifiques conventions pour les chairs ; Etty, dans ses meilleures œuvres, nous a donné, pour ainsi dire, la chair elle-même, réelle, animée, palpable. Cet artiste est bien représenté dans les collections publiques anglaises. La Galerie nationale a *la Jeunesse à la proue et le Plaisir au gouvernail*, et *la Baigneuse* (fig. 401) ; South Kensington, *Cupidon et Psyché* ;



FIG. 401. — BAIGNEUSE, PAR ETTY.
(A la Galerie Nationale.)



FIG. 402. — LE REFUS. PAR WILKIE.
(Au Musée Victoria and Albert.)



FIG. 403. — COTTAGE A HYDE PARK, PAR NASMYTH.
(A la Galerie Tate.)

la Galerie de Manchester, *l'Orage* ; la Galerie nationale d'Édimbourg a une série de sujets héroïques. Mais les plus belles de ses toiles, que possèdent des établissements publics, sont à nos yeux une triple étude de nu au musée de New-York et une *Vénus*, qui est presque une copie de celle de Titien, dans la Salle du Conseil de l'Académie royale d'Écosse.

Les sujets de genre réussirent beaucoup mieux aux hommes de talent. Wilkie fut gâté, durant toute sa vie, par la fortune. Son premier malheur fut la maladie dont il mourut. Ses meilleures compositions dénotent une rare aptitude à exécuter des tableaux d'une originalité réelle, bien que modeste, sous l'inspiration d'une école étrangère d'une autre époque que la sienne. Parmi celles de ses œuvres qui sont accessibles au public, nous citerons : le *Ménétrier aveugle* et la *Foire du village*, à la Galerie nationale ; l'esquisse de *Colin-Maillard*, à la Galerie Tate ; les *Enfants à la chasse au rat*, à la Galerie Diploma, à Burlington House ; *le Refus* (fig. 402), à South Kensington. Une toile inachevée, presque à peine commencée, *Knox administrant les sacrements à Calder House*, conservée à la Galerie nationale d'Écosse, a beaucoup de charme. Peut-être cependant promet-elle plus qu'elle n'aurait donné si Wilkie l'eût terminée. En dehors de son genre particulier, une *Bethsabée*, chez Mistress Naylor, de Leighton Hall (Welshpool), représente, sans doute, son meilleur effort.



FIG. 404. — BYRON, PAR PHILLIPS.
(D'après une gravure.)

La *Lecture d'un Testament*, à Munich, a été détruite par une restauration.

Les paysages de Patrick Nasmyth, dans un style fondé sur celui de Hobbema, ont toujours été fort recherchés par ceux qui aiment le fini dans les petits détails (fig. 403). La Galerie nationale en possède plusieurs bons exemples.



Fig. 405. — Le sonnet, par Mulready.
(Au Musée Victoria and Albert.)

William Dyce s'est fait une réputation par ses peintures murales du vestiaire du roi, à Westminster, dont on peut dire qu'elles sont excellentes, eu égard à l'époque.

John Phillip naquit à Aberdeen. Il étudia à l'Académie royale et peignit d'abord des scènes populaires écossaises. En 1846, il se rendit en Espagne. Il y fut séduit par les tableaux de Velasquez, et il commença, dès ce moment, la longue série d'illustrations vives, larges et colorées de la vie espagnole, qui lui ont valu le surnom de " Philippe d'Espagne ". La Galerie Tate a de bons tableaux de cet artiste, mais le meilleur est probablement *la Fête espagnole* ou *la Gloria*, que possède le Musée d'Edimbourg.

Un autre excellent peintre contemporain, qui se consacra à des sujets tirés de la vie espagnole, est F. Y. Hurlstone (1800-1869), dont il existe aussi une toile de valeur à la Galerie Tate. Il a peint grassement dans une couleur juste.



Fig. 406. — La mégère apprivoisée, par Leslie.
(Au Musée Victoria and Albert.)

William Mulready naquit à Ennis, comté de Clare, en 1786. Il vint à Londres encore enfant et entra aux écoles de l'Académie en 1800. Mulready fut d'abord associé, puis membre de l'Académie royale, dans l'intervalle des expositions de 1815 et de 1816. Son travail était lent et laborieux. Trente-trois de ses tableaux, presque



FIG. 407. — L'ONCLE TOBY ET LA VEUVE WADMAN, PAR LESLIE.
(A la Galerie Nationale.)

tout ce qu'il a fait, sont au Musée Victoria and Albert. Le *Sonnet* (fig. 405) et le *Choix de la robe de noce* nous paraissent les deux meilleurs. La peinture de Mulready est gâtée par une tonalité chaude et criarde.

L'art de Leslie, gracieux, presque féminin, plaît davantage. Le tort de cet artiste a été de s'embarrasser d'un texte. Presque tous les sujets qu'il a traités sont tirés d'écrivains, comme Shakespeare, Molière, Cervantès, Sterne, Le Sage, etc. De même que Mulready, Leslie est bien représenté à South Kensington, où se trouvent vingt-quatre de ses toiles.

Newton fut un esprit plus rare. Par malheur, la folie l'atteignit et le nombre des toiles qu'il nous a laissées n'est pas considérable. *Abélard* est à la Galerie Diploma (Académie Royale) ; *Yorick et la Grisette* à la Galerie Tate ; le *Capitaine Macheath*, chez Lord Lansdowne.

Augustus Léopold Egg et William Collins peuvent être classés dans la même catégorie d'artistes que Leslie et Newton. L'un et l'autre eurent un genre de talent qui est inadmissible en peinture. Le premier dessine bien et groupe son sujet intelligemment ; mais ses œuvres n'ont ni *enveloppe*, ni motif pictural. Le second est meilleur coloriste ; le paysage tient, dans ses tableaux, une place aussi grande que l'anecdote. Collins fut cependant dépassé par un peintre de natures mortes, George Lance, dont plusieurs compositions de valeur se trouvent dans les musées de Londres (fig. 409).



FIG. 408. — LES FEMMES SAVANTES, PAR LESLIE.
(Au Musée Victoria and Albert.)

Callcott, auquel on a parfois donné le nom ridicule de " Claude anglais ", naquit en 1779. Comme Hoppner

dont il fut l'élève, il commença par être chantre. Ses paysages, qui valent mieux, en général, que ses tableaux de genre, sont inspirés de Cuyp aussi bien que de Claude. Les musées anglais ont peu de tableaux de Callcott. Son chef-d'œuvre est probablement l'*Embouchure de la Tyne*, dans la collection de Lord Ridley.



Fig. 409. — Fruits, par Lance.
(A la Galerie Nationale.)

Paul Falconer Poole, né à Bristol, ne reçut jamais d'éducation régulière. Il obtint de bonne heure un certain succès et fut, pendant longtemps, le principal peintre anglais des sujets allégoriques, après Watts. La Galerie Tate et le Musée Victoria and Albert ont de ses toiles.

Tous les peintres que nous venons de nommer eurent pour contemporains des portraitistes qu'il serait inutile de rappeler. Pour des raisons que l'on n'aperçoit pas, l'art pictural du portrait disparut presque entièrement entre la mort de Lawrence et la venue de Millais. La seule exception à la médiocrité générale nous est fournie par Watts, qui sut unir la largeur du style et l'imagination artistique aux exigences objectives. L'art du portrait tomba dans un tel discrédit, que Millais crut nécessaire de s'excuser, lorsqu'il s'y consacra. Watts lui-même, malgré toutes ses qualités, ne fit couramment des portraits que durant la seconde moitié de sa carrière.



Fig. 410. — Le lecteur, par T. S. Good.
(A la Galerie Tate.)

George Frederick Watts, né en 1817, était originaire du pays de Galles. Son art et son caractère avaient de nombreux traits celtiques. L'éducation de cet artiste fut décousue. Il travailla pendant un laps de temps assez court aux écoles de l'Académie et fréquenta l'atelier du sculp-

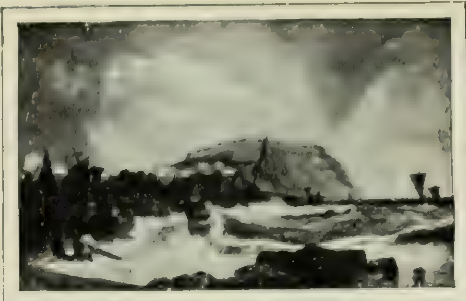


Fig. 411. — Hastings, par Chalo
(Au Musée Victoria and Albert.)

teur William Behnes. Watts avait coutume de dire que son véritable maître était Phidias, et son école, les marbres du Parthénon. Nul plus que lui n'eut de la constance dans ses amitiés. Il a peint plusieurs générations d'une même famille. Une famille a même, de cet artiste, des portraits qui s'étendent sur six générations ! Watts envoya, en 1847, au concours de Westminster Hall, une toile représentant la *Première Victoire navale des Anglais*, qui lui valut un prix de 12500 francs. Cette toile, achetée par l'État, est actuellement dans une salle de Comité de la Chambre des Lords. Une fresque, qu'il peignit pour cette même Chambre, a été détruite ; mais il en existe une autre, dans la grande salle de Lincoln's Inn, qui peut passer pour la plus belle peinture murale moderne de toute l'Angleterre.

Vers la même année 1847, Watts commença la série de ses tableaux allégoriques, aussi faciles à comprendre que superbes au point de vue de l'art. Il n'est pas téméraire de penser que ce sont ces tableaux qui rappelleront le mieux son talent. Quelques années plus tard, Watts aborda une autre série de peintures et fit les portraits de diverses célébrités. Ils sont très inégaux, mais, dans le nombre, quelques têtes particulièrement fines témoignent d'une maîtrise consommée. Ceux de *Lord Stratford de Redclyffe*, *Russell Gurney* (fig. 416), *Walter Crane* (fig. 425) et *William Morris*, à la Galerie nationale des portraits, peuvent compter parmi les meilleurs. Watts consacra une partie de son temps à la sculpture. Il aurait certainement brillé dans cette forme d'art s'il avait concentré sur elle toutes ses

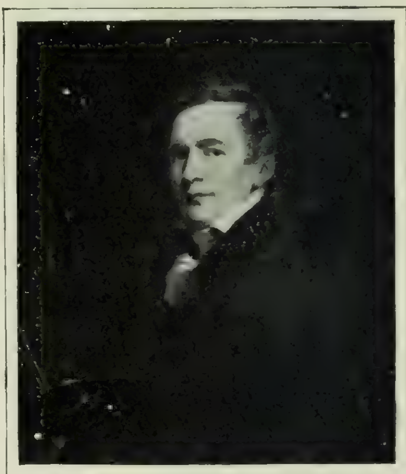


Fig. 412. — Portrait de Jackson, par lui-même.
(Au Musée Victoria and Albert.,

facultés. Nous reparlerons plus loin des œuvres de pierre qu'il nous a laissées. Cet artiste est mort à Little Holland House (Kensington), en 1904. L'Angleterre possède un grand nombre de ses œuvres. Il se montra très généreux pendant sa vie et offrit beaucoup de tableaux à des musées de province. Le plus beau, parmi ceux qui reçurent cette destination, est *la Fée Morgane*, au Musée de Leicester. Une autre de ses bonnes toiles, *le Temps, la Mort et le Jugement*, décore la cathédrale de Saint-Paul. Watts a donné trente et un portraits de célébrités à la Galerie nationale des portraits et vingt-trois tableaux à la Galerie Tate. Cette dernière galerie s'est enrichie également d'une immense toile de ce même peintre, qui lui a été donnée par le Cosmopolitan Club, établi depuis de nombreuses années dans Charles Street (Mayfair), où Watts a possédé un atelier. Cette toile, un des spécimens les plus puissants de sa peinture décorative, a pour sujet l'*Histoire* de Nostagio degli Onesti, tirée du *Décaméron*. Une grande collection des œuvres de Watts est enfin visible dans la maison qu'il habitait, à Limnerslease, près de Compton, dans le comté de Surrey.



Fig. 413. — Statue de Colleone, a Venise. par J. Holland.
(Chez Mistress Joseph.)



Fig. 414. — Callisto, par Rothwell.
(A la Galerie Nationale de Dublin.)

(Pour la Bibliographie, voir à la fin du chapitre XVI.)





FIG. 415. — LE PARDON ET LA VÉRITÉ, PAR MISTRESS DE MORGAN.

CHAPITRE XVI

LA PEINTURE, DEPUIS LA PÉRIODE PRÉRAPHAÉLITE JUSQU'A NOS JOURS

L'APOGÉE du talent de Watts marque le terme de l'histoire de l'art anglais, avant l'éclosion du mouvement qui l'affecta d'une manière si profonde vers la fin de la seconde moitié du dernier siècle. Il est vrai que Watts a vécu jusqu'en 1904 ; mais son art n'a été influencé que faiblement par les différents genres de modernisme.

En 1848, sept jeunes gens formèrent une sorte d'association à laquelle ils donnèrent le nom de Confrérie préraphaélite (*Pre-Raphaelite Brotherhood*, P. R. B.). C'étaient les peintres Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, James Collinson et Frederic George Stephens ; le sculpteur Thomas Woolner ; l'écrivain William Michael Rossetti. Le groupe faisait de Raphaël un apostat de l'idéal et un apôtre du savoir-faire. Le but qu'il poursuivait était de rompre avec les conventions stériles qui avaient peu à peu dominé l'art anglais ; de les remplacer par des idées réelles, même primitives, et par l'étude sincère de la nature jusque dans ses moindres détails. Ce mouvement fut d'abord accueilli

par les injures ridicules et violentes des académiques. Mais les P. R. B. trouvèrent un défenseur en la personne de John Ruskin, qui parvint, par son éloquence, à les faire respecter.

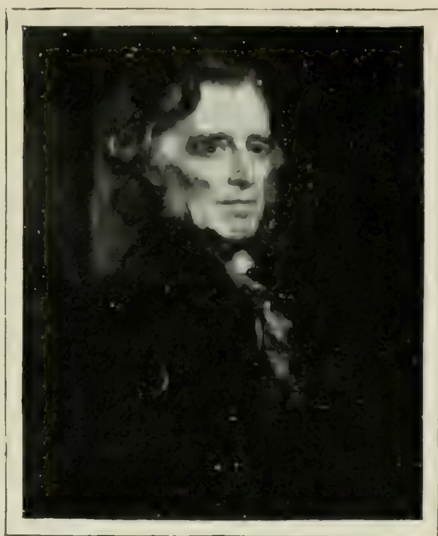


FIG. 416. — RUSSELL GURNEY, PAR WATTS. *(A la Galerie Nationale.)*

Dans les premiers temps, les Préraphaélites exagérèrent leur tendance. Ils se modérèrent par la suite, et le résultat de leur mouvement a été, en définitive, tout à fait salutaire pour la peinture anglaise. Gabriel Rossetti était l'âme dirigeante de ce mouvement. Peut-être avait-il subi, plus qu'on n'en peut juger aujourd'hui, l'influence de son ami Ford Madox Brown, dont les œuvres portent en germe les principes préraphaélites. Brown (1821-1893) étudia à Bruges, Gand et Anvers et ne se fixa en Angleterre qu'en 1847. Il prit part au concours de Westminster Hall (1845-1848) et fut chargé, trente ans plus tard, d'exécuter, pour l'Hôtel de Ville de Manchester, une série de douze fresques, qui sont ses chefs-d'œuvre.



FIG. 417. — L'ESPÉRANCE, PAR WATTS. *(A la Galerie Tate.)*

La Galerie Tate possède deux toiles importantes de Brown : *Le Christ lavant les pieds de Saint Pierre* et *Chaucer à la Cour d'Édouard III* ; la Galerie de Manchester conserve un tableau extraordinaire, d'une " perversité " voulue et achevée, intitulé *Le Travail.* Deux de ses meilleures compositions sont *Élie et le fils de la veuve* (fig. 418), au Musée Victoria and Albert, et



FIG. 418. — ELIE ET LE FILS DE LA VEUVE, PAR MADOX BROWN. (*Au Musée Victoria and Albert.*)

Roméo et Juliette dans la collection Leathart. Le tempérament de Brown était essentiellement germanique. Ou bien il ne *sentait* pas, ou bien il s'appliquait à repousser certaines règles, qui s'imposent d'instinct aux artistes de sang latin ou celtique. C'est ainsi que Brown bourrait son *récit* jusqu'à le tuer. Le drame, chez lui, finissait en caricature, la passion en grimace. Son art est resté, toute sa vie, celui d'un jeune homme. Brown ne fit jamais partie des Préraphaélites, sans que l'on puisse savoir s'il refusa d'entrer dans ce groupe ou s'il n'y fut pas invité. Mais son influence n'en a pas moins été considérable.

Gabriel Rossetti (1828-1883) fut, dans un sens, l'élève de Madox Brown ; mais il peignit son premier tableau, *L'Enfance de la Vierge*, avec l'aide de Holman Hunt. Cet artiste étudia à l'Académie royale, où il ne fit que passer. Son art n'aurait pu que gagner à un plus long séjour dans cette école. Rossetti ne sortit jamais de l'*antique* pour entrer dans la *vie*. Ce manque d'éducation artistique le rendit impuissant, pendant toute sa carrière, à réaliser avec sa palette et son pinceau les conceptions de sa pensée. Rossetti traita de préférence des scènes légendaires, mystiques ou poétiques, qui ne sont pas strictement des sujets de peintres. Il n'est pas exagéré de dire que ses aquarelles nous renseignent mieux que ses tableaux sur ses qualités. Avec Burne-Jones, William Morris et d'autres, il peignit les murs de la salle des séances de l'Oxford Union ; mais son œuvre est devenue presque invisible. Parmi ses meilleurs tableaux, on peut



FIG. 419. — MISTRESS MORRIS, PAR ROSSETTI.

citer : *la Chambre bleue, la Bien-aimée* et la *Lady Lilith* de 1864 (fig. 420). Son *Rêve de Dante,* que possède la Galerie de Liverpool, est une toile prétentieuse et manquée, surtout si l'on considère qu'elle a été peinte au XIXᵉ siècle. La Galerie Tate a deux tableaux de Rossetti : *Beata Beatrix* et une autre toile plus ancienne, *Ecce ancilla Domini.* Une grande partie du public n'a connu l'art de Rossetti qu'après sa mort. Mais l'influence qu'il exerça sur son entourage fut énorme. C'est à lui, en grande partie, qu'il faut attribuer cette décadence marquée dans la technique de la peinture qui se produisit en Angleterre, à côté d'efforts très sincères, parfois heureux, pour relever le niveau intellectuel de l'art national.



FIG. 420. — LILITH, PAR ROSSETTI.

Le plus brillant de tous les préraphaélites fut Sir Edward Burne-Jones (1833-1898), d'origine celtique, comme Watts. On le destina d'abord au clergé ; mais, à l'âge de vingt-deux ans, il fit la connaissance de Rossetti, qui le décida à quitter Exeter College, à Oxford, pour se consacrer à la peinture. Burne-Jones a fait un grand nombre de dessins de vitraux. Il collabora, comme nous l'avons dit, avec Rossetti et Morris pour la décoration de l'Oxford Union, voyagea en Italie avec Ruskin, copia des maîtres vénitiens, décora des salles pour Lord Carlisle, William Morris et Birket Foster, fit des études de tapisseries et de mosaïques, et peignit, enfin, de nombreux tableaux. Burne-Jones est resté ignoré du public jusqu'à l'ouverture, en 1877, de la Galerie Grosvenor, où trois



FIG. 421. — REGINA CORDIUM, PAR ROSSETTI.



FIG. 422. — CHANT D'AMOUR, PAR SIR E. BURNE-JONES. (*Chez M. James Ismay.*)

de ses toiles, *les Jours de la Création*, *l'Enchantement de Merlin* et *le Miroir de Vénus*, firent sensation. Un an plus tard, il peignit *Laus Veneris* et le *Chant d'Amour* (fig. 422), qui sont probablement ses deux chefs-d'œuvre. On peut encore citer, parmi ses tableaux : *le Roi Cophetua et la Jeune mendiante*, dans la Collection nationale ; *la Roue de la Fortune*, chez M. A.-J. Balfour ; *l'Escalier d'or*, chez Lady Battersea ; *les Profondeurs de la Mer* (fig. 423), chez M. Benson ; *la Tour d'airain* et la *Rose sauvage*. Burne-Jones fut nommé, en 1885, associé de l'Académie royale. Il exposa un tableau l'année suivante et démissionna en 1893. La dignité de baronet lui fut accordée en 1894. Ce peintre mériterait d'être compté parmi les meilleurs artistes s'il n'avait des particularités et des défauts qui lui viennent presque sûrement de Rossetti. Son imagination était efféminée, sa critique de lui-même peu pénétrante. Il ne dessinait pas juste ; le sens de la structure et de la solidité lui manquait. Comme peintre, Burne-Jones ne savait pas donner à sa technique la richesse de matière qui lui aurait convenu. Bien que ses plus belles œuvres soient d'un coloris splendide, la pauvreté de leur substance les empêche d'occuper une place à côté des grands maîtres vénitiens dont elles sont inspirées.



FIG. 423. — LES PROFONDEURS DE LA MER, PAR SIR E. BURNE-JONES. (*Chez M. R. H. Benson.*)

D'autres peintres, qui travaillèrent d'après les mêmes méthodes et firent de bonnes compositions qui n'ont jamais été beaucoup appréciées, sont James Collinson, membre de la P. R. B., Charles Allston

Collins, Arthur Hughes, Matthew James Lawless et W. L. Windus. On peut encore citer G. P. Boyce, W. H. Deverell, Walter Crane (fig. 426), Frederick Shields, J. E. Sonthall, Henry Wallis, Gerald Moira, E. J. Gregory, J. M. Strudwick, Spencer Stanhope, Fairfax Murray, Evelyn Pickering (Mrs. de Morgan), T. M. Rooke, Marie Spartali (Mrs. Stillman), Archibald Macgregor, Byam Shaw, Reginald Frampton, Graham Robertson, Gayley Robinson, etc.



Fig. 424. — Burd Ellen, par Windus.

Je reviens à la Confrérie des Préraphaélites, dont un membre surtout, William Holman Hunt, mérite d'être cité pour l'isolement où il s'est complu pendant un demi-siècle. Hunt naquit en 1826 ; c'est le plus ancien des Préraphaélites actifs et l'un des peintres, peut-être plus nombreux en Angleterre que partout ailleurs, qui ont mis au service de théories mauvaises des qualités esthétiques indéniables. Cette erreur nous a valu une foule de tableaux d'où ne se dégage point le sentiment de repos que doit inspirer le bel art. Un tableau discuté n'est pas nécessairement un bon tableau. Or il n'est presque pas de peinture de Holman Hunt qui ne puisse faire l'objet d'une controverse. Ses meilleures œuvres, au seul point de vue de l'art, sont *les Moutons égarés, le Berger. l'Ombre de la Mort* (fig. 427), et *le Christ découvert dans le temple.* Mais tous ses tableaux sont intéressants par la personnalité qui s'en dégage. Seulement, comme pour Mantegna, cette personnalité n'est pas entièrement celle d'un peintre. A la suite de Holman Hunt, d'autres artistes tels que W. S. Burton, R. B.

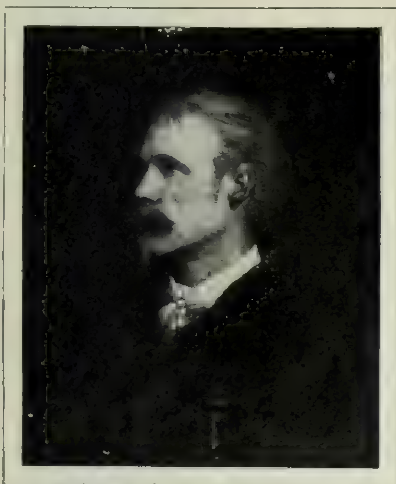


Fig. 425. — Walter Crane, par G. F. Watts.



Fig. 426. — L'Annonciation, par G. A. Storey.

Martineau et Frédéric Sandys sont à nommer, bien que quelques-uns n'eussent peut-être pas voulu se dire ses élèves.

Le dernier préraphaélite de talent est Sir John Everett Millais. Né à Jersey en 1829, cet artiste vint à Londres à l'âge de neuf ans, et fut, à dix-sept ans, l'un des plus brillants élèves de l'école royale de peinture. Associé de l'Académie à vingt-quatre ans, membre à trente-quatre ans, il en reçut la présidence quelques mois avant sa mort, en 1896. Millais peignit d'abord suivant les méthodes conventionnelles de son temps. Lorsque parurent les Préraphaélites, il adopta dans toute leur rigueur les principes de la Confrérie et fit des tableaux dont l'exposition souleva de véritables tempêtes d'injures et de railleries. De ces tableaux, *Ferdinand et Ariel*, *l'Atelier du menuisier*, *la Fille du bûcheron* et *Lorenzo et Isabella* (fig. 428) sont à la Galerie de Liverpool ; le *Retour de la Colombe à l'Arche* est à la Galerie d'Oxford ; *Mariana dans la Grange aux Douves* et la *Mort d'Ophélie* sont à la Galerie Tate. La première peinture de Millais qui obtint tout à la fois les suffrages du public et ceux des critiques à l'esprit plus ouvert est le *Huguenot* de la Collection Miller. Elle fut suivie de *l'Ordre d'élargissement*, aujourd'hui à la Galerie Tate ; du *Proscrit royaliste*, de *la Délivrance*, du *Black Brunswicker*, de la *Vallée du repos* et de *Sir Isumbras au gué*, chez M. R. H. Benson, et, par-



Fig. 427. — L'ombre de la mort, par Holman Hunt.
(A la Galerie de Manchester. Avec la permission de MM. Agnew et fils.)

dessus tout, de la *Veillée de Sainte-Agnès*, que possède Mme Prinsep, où la poésie de la conception s'unit à une exécution serrée. Vers 1870, les idées de Millais se transformèrent. Il travailla avec plus d'ampleur, dans un meilleur sentiment de la décoration. De belles toiles comme *Stella*, *Vanessa* et *Souvenir de Velasquez* (fig. 430) à l'Académie royale, *la Femme du Joueur* et *l'Enfance de Raleigh* à la Galerie Tate, sont de cette époque. Ce fut aussi vers 1870 que Millais commença à faire régulièrement des portraits. Ceux qui appelèrent sur lui la plus grande attention sont *les Sœurs* (portraits de ses trois filles), *Miss Nina Lehmann*, *les Cœurs sont atouts* (Mistress J. H. Secker et ses deux sœurs jouant au whist) (fig. 431) et *Mrs. Bischoffsheim*. Vinrent ensuite : *Mrs. F. H. Myers* ; le *Comte de Shaftesbury*, que possède la Société biblique de l'Angleterre et de l'étranger ; *Mrs. Jopling* ; les trois *Gladstone* (un à la Galerie nationale, un autre à Oxford, à Christ Church, et le troisième chez le Comte de Rosebery ; *Mrs. Perugini* ; *John Bright* ; le *Cardinal Newman* ; *Lord Tennyson* ; *Sir Gilbert Greenall ; Lord Beaconsfield* ; *J. C. Hook*, de l'Académie royale (fig. 432) ; *Dorothy Thorpe* ; *Lady Peggy Primrose* et *Simon Fraser*.



Fig. 428. — Lorenzo et Isabella, par Millais.
(A la Galerie de Liverpool.)



Fig. 429. — Yeoman de la garde, par Millais.
(A la Galerie Tate.)

Émile Zola a dit de l'art qu'il est la nature vue à travers un tempérament. S'il fallait s'en rapporter à cette



FIG. 430. — SOUVENIR DE VELASQUEZ, PAR MILLAIS.
(A l'Académie Royale.)

définition, Millais, en tant que paysagiste, ne serait pour ainsi dire qu'un photographe. Cela est vrai de son tableau bien connu *le Frisson d'Octobre*. Millais n'osa prendre aucune liberté avec les modèles qu'il eut sous les yeux. Il les connut trop tard. En s'y prenant vingt ans plus tôt, cet artiste nous aurait laissé des paysages d'une interprétation moins étroite, qui sans doute pourraient figurer à côté de la *Veillée de sainte Agnès* et des portraits de Gladstone, de Tennyson et de Hook.

Il est difficile d'assigner à Millais la place qui lui convient dans l'histoire de la peinture anglaise. Actuellement, on le juge surtout d'après ses fautes, et sa renommée est moins grande que de son vivant. Mais le temps viendra, pour lui comme pour d'autres, où une justice meilleure lui sera rendue, où l'on ne verra plus en lui que le peintre des belles œuvres rappelées plus haut. Le danger qui pourrait menacer sa réputation est un certain manque d'individualité. L'artiste à qui l'on doit à la fois *le Christ dans la Maison de ses parents* et *les Bulles de savon* paraîtra peut-être trop vague, comme personnalité artistique, pour mériter un autel dans le temple de l'art. La puissance de ses meilleures compositions risque de ne point suffire pour le faire placer au premier rang. Mais on pardonne tout aux coloristes, et Millais, sous le rapport de la couleur, a produit des œuvres d'une indéniable beauté.



FIG. 431. — LES CŒURS SONT ATOUTS, PAR MILLAIS.
(Chez Mistress J. H. Secker.)

Pour trouver une application logique des principes préraphaélites, il faut s'adresser aux tableaux de deux peintres qui n'eurent cependant rien de commun avec la Confrérie. L'un est J.-F. Lewis, de l'Académie royale (1805-1876) ; l'autre est John Brett (1832-1902). Lewis a été considéré par Ruskin comme l'un des chefs du préraphaélisme, et ce même critique, parlant d'une toile de Brett envoyée à une exposition de l'Académie, ne craignait pas d'en dire " qu'elle était la plus parfaite, après celles de Lewis, des peintures exposées, et qu'à certains égards elle l'emportait sur tout ce que les Préraphaélites avaient pu faire jusqu'à ce jour ". Lewis et Brett sont bien représentés à la Galerie Tate ; mais j'estime que leur art est sans intérêt sérieux.

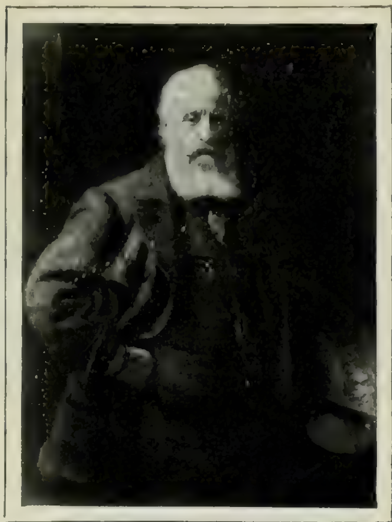


FIG. 432. — PORTRAIT DE J. C. HOOK, PAR MILLAIS.

Des historiens d'art voudraient nous persuader que la peinture anglaise moderne doit toute sa poésie, tout son amour de la beauté, aux Préraphaélites. Il est prudent de ne pas les suivre ; cependant, il faut bien reconnaître que le préraphaélisme a eu sur l'art anglais une influence qui se fait encore sentir. Jusqu'à quel point cette influence lui est-elle due en propre, ou doit-elle remonter aux véritables Préraphaélites que furent les Italiens du XV[e] siècle ? On ne saurait le dire sans entrer dans des développements beaucoup trop longs pour un manuel. Il peut suffire de constater que l'étude de ces maîtres a été le résultat du mouvement de 1848. L'importance artistique de Brown demeure, par suite, considérable. Le retour aux Primitifs, l'abandon presque complet des Italiens du XVII[e] siècle lui sont dus.



FIG. 433. — LILIUM AURATUM, PAR J. F. LEWIS.



FIG. 434. — LA MÈRE DU PEINTRE, PAR WHISTLER.
(A Paris, au Musée du Luxembourg.)

Après le préraphaélisme, aucun grand mouvement ne s'est produit qui intéresse spécialement l'art britannique. On ne peut que noter la tendance des Anglais à mettre leurs idées en harmonie avec celles des Continentaux, c'est-à-dire, en matière de peinture, à se rapprocher des œuvres des artistes de la France et de la Hollande. De cette communauté de vues résulte, naturellement, une grande similitude d'exécution. Il n'y a pas lieu, par suite, d'insister sur les nuances qui séparent l'école néo-écossaise de celle de Newlyn, et les élèves de ces deux écoles de ces peintres, plus franchement gallophiles, si fortement encouragés par le talent de deux Américains, les peintres Whistler et Sargent (fig. 434, 435 et 436).

L'école écossaise, si florissante vers 1860, fut, en grande partie, créée par Robert Scott Lauder, dont l'enseignement exerça une très grande influence sur les peintres qui commencèrent leur carrière vers le milieu du dernier siècle. Deux de ses meilleurs élèves furent John Pettie et Sir William Quiller Orchardson. Le premier mourut relativement jeune, mais le second a su conquérir peu à peu, malgré l'extrême individualité de son style, un rang des plus honorables parmi les peintres européens. Orchardson a fait des portraits, dont celui de *Sir Walter Gilbey, baronet*, est peut-être le plus beau, et des tableaux historiques, au premier rang desquels on doit citer : *Voltaire*, à la Galerie des Arts, à Hambourg ; *Napoléon sur le Bellérophon*, à la Galerie Tate.



FIG. 435. — MISS ALEXANDER, PAR WHISTLER.
(Chez M. Alexander.)

La nouvelle école écossaise a été fondée à

Glasgow. Durant ces trente dernières années, les collections publiques de cette ville se sont enrichies de bons tableaux de romantiques français. Il n'est guère possible de savoir si ces toiles, et d'autres de valeur, sont ou non la cause de l'intérêt que Glasgow porte à la peinture, et dans quelle mesure elles ont contribué au développement de cet art. On peut seulement constater qu'un nombre toujours croissant de peintres nés à Glasgow ont fixé l'attention par de bonnes toiles. Celui qui, le premier, fit preuve d'un sentiment nouveau et personnel pour la nature fut John Milne Donald (1819-1866). C'est lui qui a formé le talent de Colin Hunter, dont les meilleures œuvres : *le Marché aux harengs au bord de la mer* (à la Galerie de Manchester) et *les Pêcheurs de homards,* par exemple, témoignent de beaucoup de fidélité à la nature et d'un don brillant de sélection artistique. Toutefois, les œuvres qui exercèrent l'influence la plus forte sur l'école de Glasgow furent celles de Whistler et d'un impressionniste local de grand talent, M. William Mac Taggart. Les meilleurs peintres formés à cette école sont Sir James Guthrie, John Lavery (fig. 439), George Henry, Edward Hornell, Alexander Roche, James Paterson, E. A. Walton, T. Austen Brown, Joseph Crawhall, Harrington Mann et D. Y. Cameron.



FIG. 436. — LA DUCHESSE DE PORTLAND, PAR J. S. SARGENT.



FIG. 437. — SA PREMIÈRE DANSE, PAR ORCHARDSON.
(Avec la permission de MM. Dowdeswell.)

L'école de Newlyn n'est pas une institution locale comme celle de Glasgow. Elle fut for-



FIG. 438. — MONSIEUR BÉBÉ, PAR ORCHARDSON.

mée, à l'origine, par un certain nombre de jeunes artistes, qui penserent qu'il serait à la fois agréable et sage de se retirer, pour y développer leurs idées, dans la tranquillité du littoral des Cornouailles. Le chef de cet exode, si l'on peut employer ce mot, fut Stanhope Forbes, dont la femme Elisabeth Forbes est une des rares personnes de son sexe qui soient capables non seulement de concevoir une œuvre d'art parfaitement organique, mais aussi de l'exécuter. Les tableaux de prédilection du groupe de Newlyn sont des scènes de la vie domestique, toujours largement traitées, avec le respect absolu de la lumière. Avec Stanhope Forbes, ce groupe comprend Frank Bramley, Norman Garstin, John da Costa et quelques autres.



FIG. 439. — LE PRINTEMPS, PAR J. LAVERY.
(A Paris, au Musée du Luxembourg.)

En dehors de ces mouvements plus ou moins organisés, la peinture britannique accuse, comme les autres, des sympathies et des tendances. Dans l'état actuel de l'opinion anglaise, le groupe le plus apprécié est celui des peintres qui s'inspirent très exactement de la nature, suivant les principes de Courbet et de Constable, bien que beaucoup d'entre eux soient plus disposés à critiquer qu'à louer ces deux grands artistes. La plupart sont des paysagistes, et comme la nature, dont ils se rapprochent autant qu'ils le peuvent, offre mille nuances, il y a, dans leurs œuvres, assez de variété pour qu'on

puisse trouver hasardeux de les classer dans un même groupe.



Fig. 440. — An Early Victorian, par W. Logsdail.

Un des meilleurs est James Clark Hook, peintre de marines. Il naquit à Londres, en 1819, reçut dans sa jeunesse les conseils de Constable et obtint la médaille d'or de l'Académie royale. Pendant un certain nombre d'années, Hook fit des peintures de costumes; mais, vers 1854, il trouva sa véritable voie et commença la série de sujets maritimes qui l'ont rendu célèbre. Hook est mort en 1907. Ses œuvres sont toutes si curieusement égales sous le rapport du style, du mérite et de l'importance, qu'il est difficile de faire un choix. Son *Luff Boy* (1859) et ses quatre tableaux de la Galerie Tate le représentent bien.

Deux autres paysagistes, Henry Moore (1831-1895) et Napier Henry, sont encore plus réalistes que ne l'a été Hook. Moore, en particulier, eut un style à lui pour représenter la mer, et jamais aucun peintre ne l'a égalé pour la vivacité, la couleur et le mouvement. Les mers peintes par Moore sont bleues; l'éclairage leur vient par devant, et l'illusion est presque complète. Parmi les meilleures œuvres de Moore, on peut citer : *le Paquebot de Newhaven; le Beau Temps après la pluie,* qui obtint le grand prix à l'Exposition de Paris en 1889; *Journée parfaite pour une croisière,* et *Une mer en juin.* M. Napier Henry a plus de variété, mais moins de fraîcheur que Moore. Deux de ses tableaux : *les Pilchards* (sardines communes) et *la Rivière de Londres* le représentent suffisamment bien à la Galerie Tate. L'Irlandais Edwin Hayes a beaucoup travaillé dans le même style. M. W. L. Wyllie peint également la vie sur l'eau avec un sentiment très vif de ses qualités scéniques. On peut s'en rendre compte à la Galerie Tate, où se trouvent deux de ses tableaux : *Peine,*



Fig. 441. — Warfdale, par Cecil Lawson.



FIG. 442. — RETOUR D'UNE PROMENADE A CHEVAL, PAR CHARLES FURSE.
(A la Galerie Tate.)

éclat, malpropreté et richesse à marée montante et *la Bataille du Nil.* M. Thomas Somerscales voit la nature avec plus de largeur et de simplicité. Son tableau *Au large de Valparaiso,* à la Galerie Tate, est remarquablement vrai et nous donne bien l'impression du mouvement et de la lumière du Midi.

Parmi les peintres paysagistes, dans le sens littéral du mot, se classent des indépendants dont le plus remarquable fut Cecil Gordon Lawson (1851-1882). Sa santé délicate est probablement la seule cause qui l'a empêché de devenir le plus grand paysagiste anglais depuis Turner. Ses meilleures œuvres réunissent à une sincérité d'observation remarquable une imagination poétique et une grandeur de style peu communes. Lawson n'a pas assez vécu pour produire beaucoup. On peut citer, parmi ses meilleures toiles, *le Jardin du Pasteur* à la Galerie de Manchester, *la Lune d'Août* à la Galerie Tate, *les Houblonnières d'Angleterre, le Nuage* et *Barden Moor.* Les influences que cet artiste paraît avoir subies sont celles de Watts et de Ruysdael. On croit les retrouver, jointes à celles de Corot, chez un autre peintre, M. Alfred East, qui cepen-



FIG. 443. — DIANE DES PLATEAUX, PAR CHARLES FURSE.
(A la Galerie Tate.)

dant a une tendance plus grande vers la décoration. L'influence de Constable sur le talent de M. Mark Fisher fait moins de doute. Les meillleurs tableaux de M. Fisher, *Baignade d'enfants* (à la Galerie de Dublin) et *Sur la rivière Stour,* par exemple, sont à la fois de brillantes pages de la nature et des créations pleines de vie. M. J. R. Reid travaille, de même, dans un style qui rappelle celui de plusieurs autres peintres, sans manquer pourtant d'individualité.



Fig. 444. — Leçon de musique, par Leighton.

Dans le courant du dernier quart de siècle, la mort a fait des vides cruels dans les rangs des jeunes peintres de l'école anglaise. Avec Lawson, emporté à trente et un ans, elle a ravi C. W. Furse à trente-six ans, et Robert Brough à trente-trois. Furse (1868-1904) naquit à Staines; son père, Canon Furse, était apparenté à Reynolds. Il étudia d'abord à Londres, à l'école Slade, et suivit ensuite les cours de l'atelier Julian, à Paris. Ses débuts furent assez lents. Ses premières compositions, suffisantes toutefois pour attirer l'attention, ne faisaient nullement prévoir la très haute valeur de ses derniers tableaux. C. W. Furse, que la phtisie minait, nous a laissé, entre autres œuvres remarquables : *le Retour d'une promenade à cheval* (fig. 442), *la Diane des plateaux* (fig. 443) et le *Portrait équestre de Lord Roberts,* qui sont à la Galerie Tate ; *la Robe lilas* (portrait de Miss Mabel Terry Lewis), et *Cubbing with the York and Ainsty* (portrait de famille).



Fig. 445. — Lune d'été, par Leighton.

Le talent de Robert Brough (1872-1905) était d'un genre tout différent de celui de Furse. Il résidait peut-être plus qu'il n'aurait fallu dans une conception habile, une grande dextérité manuelle, une entente parfaite de l'effet. Ce



FIG. 446. — LE LIVRE OUVERT, PAR ALBERT MOORE.

talent évoluait et semblait sur le point d'acquérir plus de largeur et de tenue, lorsque Brough succomba dans un accident de chemin de fer. Des œuvres que ce peintre nous a laissées, *Sainte Anne de Bretagne* et *Entre le soleil et la lune* sont à la Galerie moderne de Venise ; *Fantaisie en Folie* est à la Galerie Tate.

Puisque nous venons de parler de Venise, nous en profiterons pour citer deux peintres, M. Henry Woods et M. William Logsdail, qui ont pour cette ville une prédilection marquée. L'un et l'autre y ont travaillé, et l'on peut même dire que M. Woods a consacré toute sa carrière à peindre des scènes de la vie vénitienne. Il a parfois, dans ce genre, trouvé un compagnon en la personne de son beau-frère, M. Lukes Fildes, dont la réputation cependant est surtout faite de ses tableaux de la vie moderne anglaise, comme la *Noce villageoise*, par exemple.

Il y a des peintres qui se figurent qu'être bon archéologue est aussi être bon artiste. L'Angleterre en compte un certain nombre, qui croient travailler suivant des traditions classiques et produisent des œuvres où ils voient des reconstitutions plausibles de la vie antique. Lord Leighton (fig. 444 et 445) a été le chef d'une école qui s'est attachée particulièrement au côté décoratif de ces reconstitutions ; Sir Laurence Alma Tadema est à la tête d'une autre qui donne plus d'animation à ses sujets en les tirant de l'histoire. Sir Edward Poynter, Val Prinsep, C. E. Perugini et Albert Moore font ou firent partie de ce groupe. Avec Moore, toutefois, le *classique* est tel, qu'il



FIG. 447. — LE JEUDI SAINT, PAR LINTON.

peut nous sembler que les Grecs ont dû peindre de la sorte. Ses meilleures toiles sont *le Quatuor, Solstice d'été, Une nuit d'été* et *le Livre ouvert* (fig. 446).

Une autre catégorie de peintres, la *Saint John's Wood School,* dont les tableaux trouvent beaucoup de faveur, s'est consacrée à des sujets de costumes. P. H. Calderon, H. S. Marks, John Pettie, W. F. Yeames et d'autres, qui, de nos jours, continuent, avec autant de succès, leur tradition, en sont les principaux membres. M. J. Seymour Lucas, parmi ces derniers, nous prouve qu'il est artiste quoique archéologue, et M. A. C. Gow peint des soldats qui peuvent rivaliser avec ceux de Meissonier.

Nous aurions à citer un grand nombre d'autres peintres, si nous voulions écrire un ouvrage complet sur l'art anglais. Mais, dans un manuel comme celui-ci, il nous suffira d'en nommer encore quelques-uns.

Frank Holl (1845-1888) eut deux carrières. Il débuta dans le genre d'Israels, mais avec des teintes plus sombres, et se complut à représenter le désespoir le plus noir ; on ne saurait dire si c'était le désespoir ou le noir qu'il affectionnait le plus. Plus tard, en 1878, il envoya à l'Académie royale un portrait du graveur Cousins (fig. 448) qui fit sensation et lui valut un nombre considérable de commandes. *Pas de nouvelles de la mer*; *le Seigneur l'a donné, le Seigneur l'a repris*; *Calmé,* etc., sont de bonnes toiles de sa première manière. Au nombre de ses portraits, on peut citer surtout ceux du *Duc de Cleveland,* du *Comte Spencer* (fig. 449), de *Lord Overstone,* de *Sir Henry Rawlinson,* de *Lord Wolseley* et de *John Bright.* Frank Holl n'est pas toujours parvenu à saisir la ressemblance ; mais ses portraits ont de la décision et de la force : on peut les comparer à ceux de Léon Bonnat.

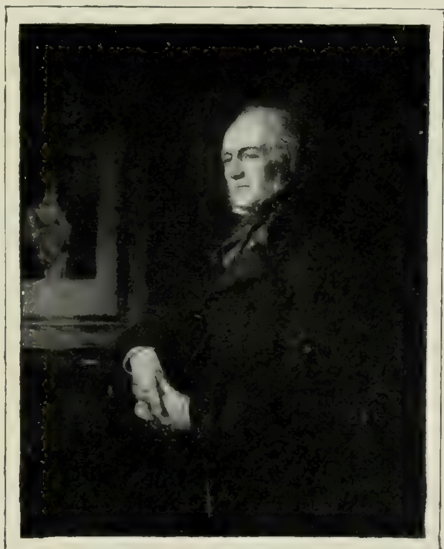


FIG. 448. — S. COUSINS. PAR FRANK HOLL.

John Macallan Swan, né en 1847, est d'origine écossaise. Son éducation artistique s'est

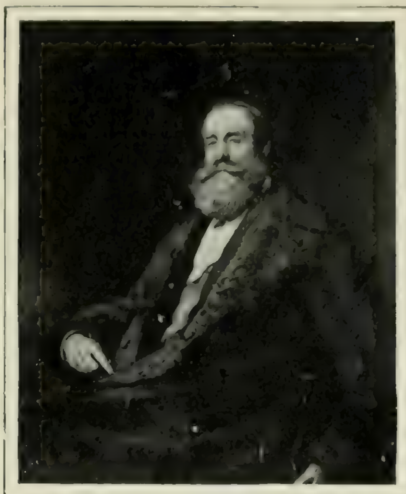


Fig. 449. — Le Comte Spencer, par Frank Holl.

faite à Worcester, à Londres et à Paris. Swan, comme peintre et comme sculpteur, est un animalier de premier ordre, qui sait non moins bien représenter la figure humaine. Ses dessins peuvent également compter parmi les meilleurs des temps modernes. La Galerie Tate possède de cet artiste un excellent tableau : *le Fils prodigue.*

Briton Rivière, né en 1840, est un autre peintre animalier ; mais ce qui le préoccupe le plus n'est pas, comme chez Swan, l'anatomie des animaux qu'il représente. M. Rivière s'attache surtout au côté dramatique de leurs actions et au pittoresque de leurs formes. Une de ses bonnes toiles, à la Galerie Tate, est *le Troupeau de porcs* qui se précipite dans la mer du haut d'une falaise.

La qualité la plus remarquable de Sir Hubert von Herkomer — d'aucuns diraient son plus grand défaut — est d'être universel. Sir Hubert von Herkomer est, à la fois, peintre, graveur, émailleur, musicien, acteur, architecte et bien autre chose. Cette universalité l'a empêché, naturellement, de se perfectionner, comme il aurait pu le faire, dans l'une ou l'autre des branches artistiques où se disperse son talent. L'universalité ne suffit pas pour faire un Léonard. Parmi les meilleures toiles de Sir Hubert von Herkomer, on peut citer deux portraits de femmes, l'une en blanc, l'autre en noir, et des tableaux comme *la Dernière assemblée, le Conseil municipal de Landsberg, Bavière,* et le *Conseil de l'Académie royale.* Cette dernière toile est de 1906.

J. W. Waterhouse est de ceux que l'on pourrait compter parmi les archéologues ; mais son archéologie est tellement moderne qu'il est préférable de le classer parmi les peintres décoratifs. Ses meilleures œuvres, entre autres *Hylas et les Nymphes* et *Sainte Cécile,* pourraient faire d'excellents modèles de tapisserie. Ses œuvres antérieures, comme *Mariamne, Sainte Eulalie* et *le Cercle magique,* ne sont pas aussi attrayantes.

James Charles (1851-1896) et MM. Bacon, Campbell Tayler,

Charles Sims, Cadogan Cowper, Greiffenhagen, Mouat Loudan, E. J. Gregory (fig. 450) et La Thangue sont aussi des peintres dont les œuvres ont de l'individualité. Sims, en particulier, a attiré l'attention sur lui, durant ces dernières années, par des compositions où il a mis les ressources d'une extraordinaire habileté technique au service d'une imagination étrange et troublante. Tout d'abord, Sims s'est contenté de rendre plus fidèlement que beaucoup d'autres l'impression directe de la lumière du soleil; mais il est devenu plus ambitieux, et la série des poèmes peints qu'il a fait parvenir à l'Académie, en même temps qu'elle excite une curiosité fort vive, est pleine de promesses pour l'avenir. Un de ces poèmes peints, *la Fontaine*, fait déjà partie des collections nationales.



FIG. 450. — PICCADILLY, PAR E. J. GREGORY.

Parmi les mouvements les plus récents de l'art anglais, on ne peut omettre de mentionner la fondation, il y a une vingtaine d'années, d'une société dite le *New English Art Club*. Ses premiers membres, qui sont tous parvenus à une certaine notoriété, se nommaient W. J. Laidlay, T. C. Gotch, T. Stirling Lee, Frederic Brown, S. J. Solomon, T. B. Kennington, J. Havard Thomas, P. W. Steer, etc. Leur trait d'union était d'avoir étudié à Paris. Actuellement, ce club compte des hommes de grand talent et, dans le nombre, William Orpen est celui, peut-être, qui autorise les plus belles espérances. La première œuvre de cet artiste, encore tout jeune, rappelle les peintures de quelques-uns des plus grands noms de l'art. Un autre membre, M. Augustus John, a aussi donné des preuves d'une habileté d'exécution de premier ordre.

On peut remarquer que nous n'avons rien dit des impressionnistes, en tant qu'école séparée. Les peintres de cette catégorie admettent qu'un tableau doit produire sur l'œil le même effet que la nature, sous la seule réserve d'une sélection motivée par le sentiment de la beauté. Le principe sur lequel ils se fondent est, en réalité, une

forme mieux comprise de celui que défendait la Confrérie préraphaélite et qui était de substituer aux choses telles qu'elles sont les choses telles qu'on les voit. L'inventeur et le propagateur en Angleterre de l'Impressionnisme fut James Abbott Mac Neill Whistler (1834-1903). D'origine anglo-celtique, Whistler était Américain par sa nationalité et Français par son éducation première. Son exemple a si puissamment affecté la théorie et la pratique de l'art moderne, que ce serait une erreur de vouloir grouper ensemble les artistes qui l'ont imité (fig. 434 et 435).

BIBLIOGRAPHIE DES CHAPITRES XIII à XVI. — Sir Walter Armstrong, *Scottish Painters*, 1888 ; *Thomas Gainsborough*, 1899 ; *Sir Joshua Reynolds*, 1901 ; *Turner*, 1902. — G. Baldwin-Brown, *The Glasgow School of Painters*, 1908. — H. Bouchot, *La Femme anglaise*, 1903. — M. Bryan, *Dictionary of Painters and Engravers*, 1898. — Lady Burne-Jones *Life of Sir Edward Burne-Jones, baronet*, 1906. — E. Chesneau, *La peinture anglaise*, s. d. — Théodore Duret, *Whistler*, 1904. — *Dictionary of National Bibliography*. — Austin Dobson et Sir W. Armstrong, *William Hogarth*, 1902. — W. Holman Hunt, *The Pre-Raphaelite Brotherhood* (Contemporary Review), 1886. — C. R. Leslie et Tom Taylor, *Letters of John Constable*, 1876. — D. C. Mac Coll et Sir T. D. G. Carmichael, *Nineteenth Century Art*, 1902. — J. Meier-Graefe, *Entwinkelunsgsgeschichte der Modernen Kunst*, 1904 (traduction anglaise par Miss F. Simmonds). — Mistress Meynell, *The Works of John Singer Sargent*, 1903. — J. G. Millais, *Life of Sir John Everett Millais, baronet*. — Cosmo Monkhouse, *British Contemporary Artists*, 1899 — R. Muther, *History of Modern Painting*, 1899. — Claude Philipps, *John Opie* (Gazette des Beaux-Arts), 1892. — G. et R. Redgrave, *Dictionary of Painters and Engravers*, 1866. — R. de la Sizeranne. *Whistler, Ruskin et l'Impressionisme* (Revue de l'Art), 1893 ; *Histoire de la peinture anglaise contemporaine*, 1895 — Lord R. Sutherland Gower, *Sir Thomas Lawrence*, 1900. — Horace Walpole, Comte d'Orford, *Anecdotes of Painting*, édition Dallaway et Wornum. — T. H. Ward et W. Roberts, *Romney*, 1904. — T. R. Way et J. R. Dennis, *The Art of James Mac Neill Whistler*, 1903. — George Vertue, *Collections in the Print Room of the British Museum*, ms. — C. Wherry, *Turner*, 1903.





Fig. 451. — Enfant, par un imitateur inconnu de Holbein. (Collection de M. G. Salting.)



Fig. 452. — Enfant, par un imitateur inconnu de Holbein. (Collection de M. G. Salting.)

CHAPITRE XVII

PORTRAITS EN MINIATURE

En Angleterre, les traditions des miniaturistes étaient allées sans cesse en s'affaiblissant durant le siècle qui s'écoula entre la disparition de la supériorité britannique dans l'art d'enluminer les manuscrits et l'arrivée de Holbein à la cour de Henry VIII. C'est à peine si elles avaient gardé suffisamment de vitalité pour inspirer le maître d'Augsbourg. Mais ce grand artiste ne tarda pas à faire comprendre aux enlumineurs anglais tout le parti qu'ils pouvaient tirer de leur art (fig. 451 et 452). C'est de son exemple que datent les portraits en miniature, dont la vogue a persisté jusqu'à l'invention de la photographie (fig. 453). Le premier de ses imitateurs fut Nicholas Hilliard (fig. 454 à 457). On a de lui cette phrase souvent citée : " J'ai toujours imité la manière de peindre de Holbein, et je la considère comme la meilleure. " Cependant il ne faudrait pas en conclure que les miniatures de Hilliard sont tellement semblables à celles de son modèle qu'on puisse les confondre, comme on le fait pour les peintures de Holbein et celles d'autres artistes qui vécurent de son temps. Hilliard avait un sentiment de l'élégance que le maître d'Augsbourg ne possédait pas au même degré. Ses personnages sont plus gracieux, avec des contours plus doux. Par



Fig. 453. — Anne de Clèves, par Holbein.
(Collection Salting.)

contre, il est moins bon coloriste, et son dessin ne possède ni la vigueur, ni la sûreté de celui de Holbein. Hilliard eut deux successeurs, dont le talent l'emporta sur le sien : Isaac Oliver ou Olivier, et Peter, son fils. Bien qu'il fût né en Angleterre, à une date inconnue, Isaac Oliver était probablement d'origine française. Il mourut en 1617, à Blackfriars, où Van Dyck eut plus tard ses ateliers. La méthode d'Oliver rappela d'abord de très près celle de Hilliard ; elle se simplifia par la suite (fig. 458 à 466). Peter Oliver travailla d'emblée dans le style que son père adopta plus tard. Il se peut que l'exemple de Van Dyck y ait contribué. Cet artiste peignit aussi des portraits à l'huile. Des toiles que l'on attribue à Van Dyck, mais qui ne répondent pas exactement au style de ce maître ou à celui de ses élèves connus, sont probablement de Peter Oliver. Il mourut en 1647. De bons spécimens des miniatures des deux Oliver appartiennent au Roi Édouard VII, à Lord Derby, Lord Exeter, M. Burdett Coutts, M. Wingfield Digby, le Duc de Buccleuch et d'autres collectionneurs. Le Musée Victoria and Albert possède, dans la collection Jones, une admirable miniature en pied de Sackville, Comte de Dorset, par Isaac.



Fig. 454. — N. Hilliard, par lui-même.
(Collection Salting.)



Fig. 455. — N. Hilliard père, par Hilliard fils.
(Collection Salting.)

D'autres miniaturistes travail-

lèrent aussi suivant la tradition de Holbein. Les deux plus habiles furent Penelope Cleyn, fille d'un dessinateur de la manufacture de tapisseries de Mortlake, et John Hoskins (mort en 1664). Ce dernier (fig. 469) n'a été surpassé, dans son art, que par ses propres neveux et élèves : Alexandre et Samuel Cooper. Le second, surtout, est non seulement le meilleur des miniaturistes que l'Angleterre ait possédés, mais aussi l'un de ceux qui contribuent le plus à sa gloire artistique. Samuel Cooper (1609-1672) étudia pendant un certain temps dans des ateliers de France et de Hollande. Il est bien probable qu'il fut le créateur du style que l'on attribue exclusivement à Van Dyck. Certaines de ses miniatures, faites avant l'arrivée de Van Dyck en Angleterre, ont, en effet, l'air de distinction consciente que le grand artiste flamand sut donner plus tard à ses œuvres. Parmi les plus belles compositions de S. Cooper, on peut citer les miniatures de *Cromwell* à Chatsworth (fig. 468), de *Monk* à Windsor, et un assez grand nombre d'autres qui font partie de la riche collection du Duc de Buccleuch. Les miniatures de Samuel Cooper sont peut-être plus ex-



FIG. 456. — ARABELLA STUART, PAR N. HILLIARD.
(Chez Mrs. Joseph.



FIG. 457. — DOUBLE MÉDAILLON, PAR HILLIARD.
(Collection Salting.)



FIG. 458. — LADY HUNSDON, PAR I. OLIVER.
(Chez Mrs. Joseph.)

pressives que les portraits peints par Van Dyck. Chacune d'elles remplit à la perfection la surface étroite qui lui est assignée. Le dessin, le modelé, la couleur en sont irréprochables. Nul effort pour produire plus d'effet que le sujet n'en comporte, nulle tentative pour se rapprocher de la grande peinture. Toute l'attention de l'artiste a porté sur les têtes. Il n'est pas un coup de pinceau qui ne contribue à l'intensité de l'expression. Une bonne miniature de S. Cooper est un triomphe de sélection, de précision, d'inspiration et d'harmonie. Encore que beaucoup aient disparu pour diverses causes, les œuvres de cet artiste ne sont pas rares. Le Roi Édouard VII, le Duc de Sutherland, le Duc de Devonshire, le Duc de Portland, le Comte Spencer, Mrs. Joseph et d'autres collectionneurs en ont de fort belles.



FIG. 459. — SIR PHILIP SIDNEY, PAR I. OLIVER.
(Au château de Windsor)

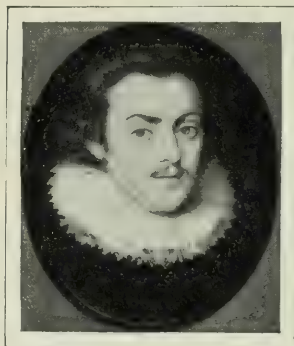


FIG. 460. — INCONNU, PAR I. OLIVER.
(Au Musée Victoria and Albert.)

Avec Cooper, la première période de la peinture anglaise de portraits en miniatures parvint à son apogée. Elle connut encore quelques beaux jours, grâce au talent de Thomas Flatman (fig. 467, 470 et 471), Laurence Crosse et Nathaniel Dixon ; ensuite elle tomba, pour un certain temps, entre les mains d'artistes



Fig. 461. — Jacques Ier, par I. Oliver



Fig. 462. — Anne de Danemark, par I. Oliver.



Fig. 463. — Henry, prince de Galles, par I. Oliver.



Fig. 464. — Prince Charles, par I. Oliver.



Fig. 465. — Henry, prince de Galles, par I. Oliver.



Fig. 466. — Lady inconnue, par I. Oliver.

(Collection Salting.)



Fig. 467. — Inconnue, par Flatman.
(Chez Mrs. Joseph.)

étrangers peu doués, qui satisfirent leur clientèle par des grâces factices, auxquelles on a eu recours, depuis lors, beaucoup trop souvent.

Une seconde période brillante commença vers l'époque où fut fondée l'Académie royale (1769). Des miniaturistes de cette génération, le meilleur est John Smart, qui exposa ses œuvres, à Londres, de 1762 à 1813 (fig. 472). Au point de vue technique, et sous le rapport de l'exactitude, les portraits de Smart sont sans rivaux. Leur modelé égale celui des œuvres de Holbein, mais leur coloration est quelquefois peu harmonieuse et, pour cette cause, ne plaît pas toujours. Cosway, qui fut un ami de Smart, avait un talent tout différent du sien. Smart poussait jusqu'au scrupule l'amour du détail et du fini ; Cosway travaillait plus largement et n'arrivait à l'effet que par le sentiment qu'il possédait de la beauté (fig. 476 à 478).

Parmi les artistes de moindre talent, la plupart plus jeunes qu'eux, on peut citer : Andrew (1763-1837) et Nathaniel Plimer (1757-

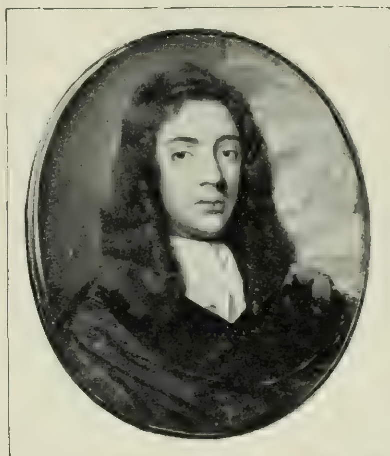


Fig. 468. — Richard Cromwell, par S. Cooper.
(Chez Mrs. Joseph.)



Fig. 469. — Inconnue, par J. Hoskins.
(Chez Mrs. Joseph.)

1822) (fig. 474); Ozias Humphrey (1742-1810) (fig. 473); James Nixon (1741-1812); George Engleheart (1752-1829); Samuel Shelley (1750?-1808); Richard Crosse (1740?-1810) et Horace Hone (1756-1825). D'autres, qui les valent encore moins, sont : Nathaniel Hone (1718-1784); Henry Edridge (1769-1821); Samuel Cotes (1734-1818); William Wood (1768-1809); Thomas Hazlehurst (1760-1818); Richard Collins (1755-1831); William Grimaldi (1751-1830); Samuel Finney (1721-1807); John Bogle (1769-1792) (fig. 475 et 480); Andrew Robertson (1777-1845) (fig. 479); etc.



Fig. 470. — Inconnu, par Flatman. (*Collection Salting.*)



Fig. 471. — Inconnu, par Flatman. (*Collection Salting.*)

Avec le XIXe siècle, le caractère général des portraits en miniature évolua fâcheusement. Ils tendirent davantage vers la peinture à l'huile et perdirent de l'unité qui avait fait leur charme. Andrew Robertson, en particulier, ne manquait pas de talent; mais ses miniatures se rapprochent beaucoup trop des portraits de grandeur naturelle (fig. 479). Il en fut de même pour les œuvres de Mrs. Mee (1770?-1851), Newton (1785-1839), Ross (1794-1876), Chalon (1781-1860) et Thorburn (1818-1885), qui travaillèrent après Robertson, jusqu'à l'apparition de la photographie.



Fig. 472. — Inconnue, par J. Smart. (*Chez Mrs. Joseph.*)

La splendeur de l'école anglaise

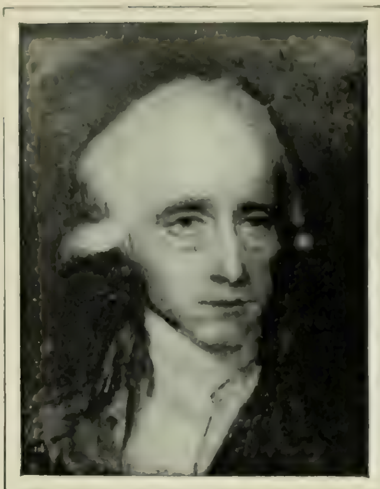


Fig. 473. — Warren Hastings, par O. Humphrey.

de portraits en miniature repose sur un sentiment de la forme, sur une puissance de concentration, sur un talent de synthétiser sans tomber dans le vide, que l'on ne retrouve pas au même degré dans toutes les autres branches de l'art britannique. Aucun miniaturiste du Continent n'a égalé, dans certaines de leurs qualités, Samuel Cooper, Flatman, Hoskins, Laurence Crosse, John Smart, ou Cosway, et même certains artistes de second ordre, qui surent placer, sur quelques pouces carrés d'ivoire ou de carton, juste ce qui convenait, tout en nous donnant la preuve d'un talent et d'une technique qui leur auraient permis des travaux d'une importance bien plus grande.



Fig. 474. — Inconnue, par N. Plimer.

Des miniaturistes anglais travaillèrent sur émail. Il est bien certain, comme nous l'avons dit, que l'Angleterre eut des émailleurs pendant la période gothique. On a des règlements, émanant de souverains, qui le prouvent. D'ailleurs, un pays qui sut porter à la perfection l'art des vitraux ne pouvait manquer de pratiquer l'émaillure. Cependant la mode des miniatures sur émail fut introduite par Jean Petitot l'aîné (1609-1691) et son ami Pierre Bordier, deux étrangers, originaires de Genève. Après avoir étudié pendant un certain temps



Fig. 475. — Inconnu, par Bogle.

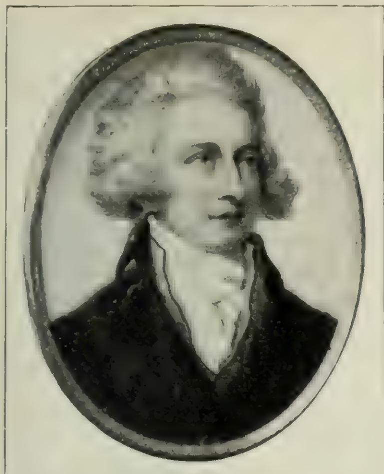


FIG. 476. — INCONNU, PAR COSWAY. *(Chez Mrs. Joseph.)*

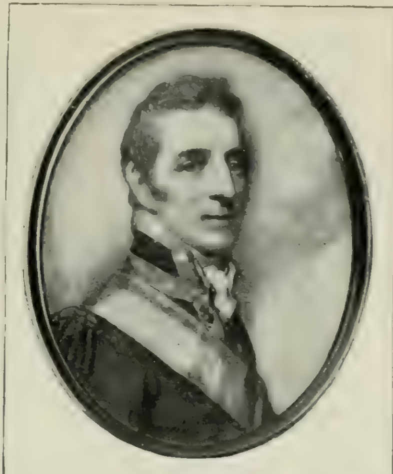


FIG. 477. — DUC DE WELLINGTON, PAR COSWAY. *(Chez Mrs. Joseph.)*

en Italie, l'un et l'autre vinrent en Angleterre, où ils furent accueillis par leur compatriote Sir Théodore de Mayerne, médecin de Charles Ier. Mayerne, qui les présenta au Roi, avait longtemps étudié les émaux. La connaissance qu'il possédait de cet art seconda l'expérience technique des deux amis, pour le plus grand profit de leurs travaux. Petitot était logé à Whitehall. Il fit le portrait du roi et de plusieurs membres de la famille royale et



FIG. 478. — LADY ANNE FANE, PAR COSWAY. *(Chez Mrs. Joseph.)*



FIG. 479. — INCONNUE, PAR ANDREW ROBERTSON.

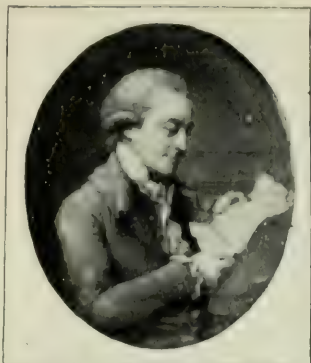


FIG. 480. — INCONNU, PAR BOGLE.

copia des tableaux de Van Dyck, jusqu'au moment où le triomphe du Parlement et la mort de Charles Ier vinrent troubler sa carrière. Ayant émigré, il fut protégé par Charles II, qui le fit connaître à Louis XIV.

Petitot, son fils Jean (après 1650?-1695) et son ami Bordier travaillèrent alors pour la cour de France et firent de nombreux émaux destinés au roi. Jean Petitot l'aîné mourut à Genève, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Son fils retourna en Angleterre, où il étudia, pendant un certain temps, sous la direction de Samuel Cooper. Il se trouvait encore à Londres en 1695.

Les émaux de Bordier sont relativement rares. Le plus célèbre est le *Joyau de Fairfax*, offert par le Parlement à Sir Thomas Fairfax, après la bataille de Naseby ; il appartient à Lord Hastings.

On en connaît bien davantage des Petitot. Leur valeur est surtout faite de la perfection de leur technique, d'où résulte beaucoup d'éclat et de vivacité. On en trouve de fort beaux au Musée Victoria and Albert, dans la collection Wallace, au Musée du Louvre et chez de nombreux particuliers.

Le premier successeur des Petitot, en Angleterre, fut un Franco-Suédois, Charles Boit, qui avait commencé par être professeur de dessin. Sa carrière fut mouvementée et ses œuvres sont peu communes. Les meilleures se trouvent chez M. Jeffrey Witehead, Lord Spencer, le Capitaine Holford et dans les collections viennoises.

Boit eut pour élève un Saxon, Christian Friedrich Zincke, qui nous a laissé beaucoup de por-

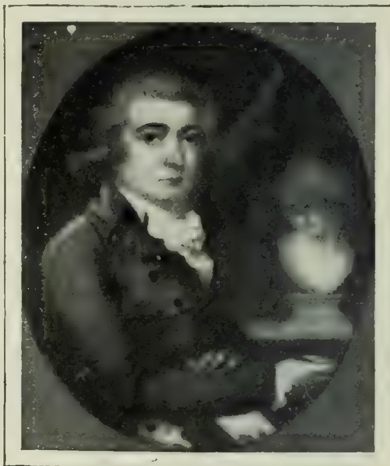


FIG. 481. — PORTRAIT SUR ÉMAIL DE H. BONE, PAR LUI-MÊME.

traits. Quelques-uns, d'une interprétation large, sont remarquables par leur éclat. Il en existe d'excellents dans toutes les grandes collections de miniatures. Zincke vécut à Londres pendant soixante ans ; il y mourut en 1767.



Fig. 482. — Portrait sur émail, par Gervase Spencer.

Parmi les artistes étrangers qui travaillèrent sur émail, en Angleterre, dans le courant du XVIIIe siècle, il convient encore de nommer : George Michael Moser (1704?-1783) et Jeremiah Moser (1375-1789), tous deux membres fondateurs de l'Académie royale ; Rouquet (1702?-1759) ; Groth (1650-?) ; Christian Richter : (1680?-1732) ; les frères Hurter (1730-1790).

Les émailleurs d'origine anglaise furent peu nombreux. Gervase Spencer (mort en 1763), qui gagna d'abord sa vie comme domestique, a produit quelques bonnes miniatures sur émail et en aquarelle (fig. 482). Nathaniel Hone, dont nous avons déjà cité le nom comme miniaturiste, fit aussi des émaux ; ils ne valent pas ceux de son fils Horace (1756-1825). Henry Spicer, William Prewitt, d'autres encore sont connus par leur signature sur quelques pièces.

Un nom beaucoup plus important est celui de Henry Bone (1755-1834) ; un meilleur sentiment de la couleur aurait sans doute permis à cet artiste de prendre rang parmi les plus célèbres émailleurs. Bone, né dans les Cornouailles, fut d'abord décorateur sur porcelaine à Plymouth. Il se spécialisa dans l'émaillure, copia de nombreux tableaux et toute une série de portraits du temps d'Élisabeth. On le nomma membre de l'Académie Royale en 1811 (fig. 481). Ses fils, Henry Pierce Bone (1779-1855) et Robert Trewick Bone (1790-1840), travaillèrent de son art. Leurs œuvres sont au-dessous des siennes.



Fig. 483. — Portrait sur émail, par Noah Seaman.

Avec Henry Pierce Bone se termine la série des artistes qui furent soutenus par la renommée des Petitot. Dans ces dernières années, l'art de la peinture sur émail a repris faveur. Sir

Hubert von Herkomer, M. et Mrs. Nelson Dawson et un petit nombre d'autres artistes l'ont pratiqué avec succès. Mais aucun n'a fait de portraits. Les modes actuelles, d'ailleurs, ne s'y prêtent guère.

BIBLIOGRAPHIE. — J. J. Foster, *Miniature Painters, British and Foreign*, 1903. — J. L. Propert, *A History of Miniature Art*, 1887. — Andrew Robertson, *Letters of, with a Treatise on the Art of Miniature*, 1895. — G. C. Williamson, *Catalogue of Special Exhibition of Miniatures at the South Kensington Museum*, 1865 ; *Catalogue of Exhibition of Miniatures at the Royal Academy*, 1879 ; *Illustrated Catalogue of Exhibition of Miniatures, Burlington Fine Art Club*, 1889 ; *Portrait Miniatures*, 1897.





FIG. 484. — ESQUISSE POUR UN PAYSAGE, PAR GAINSBOROUGH.
(Collection J. P. Heseltine Esq.)

CHAPITRE XVIII

AQUARELLES, PASTELS ET DESSINS

I. — AQUARELLES ET PASTELS.

L'AQUARELLE est une des trois branches artistiques où l'Angleterre ne craint pas de rivaux. Les deux autres, nous l'avons dit, sont la gravure à la manière noire et les portraits en miniature. Les peintres aquarellistes du XVIIIe siècle n'inventèrent rien. L'art de l'aquarelle avait été pratiqué, dans la même forme, par les paysagistes hollandais du siècle précédent. Mais ceux-ci ne s'en étaient servis que par exception et n'avaient pas eu le souci d'en développer les qualités spéciales. Le créateur de l'aquarelle moderne est Paul Sandby (1725-1809). Il naquit à Nottingham et fut successivement cartographe militaire, dessinateur pittoresque et professeur de dessin à l'Académie militaire de Woolwich. Sandby a fait des eaux-fortes, mais ses aquarelles surtout l'ont rendu célèbre. D'excel-



FIG. 485. — PAYSAGE, PAR GIRTIN.
(Au Musée Victoria and Albert.)

lents spécimens de ses œuvres sont au British Museum et dans les collections publiques d'Édimbourg, de Dublin et de Kensington. Parmi les contemporains de Sandby, d'autres artistes, pour la plupart à demi oubliés, furent aussi des aquerellistes. Il peut suffire de citer le peintre de marines Charles Brooking (1723-1759) ; Dominic Serres (1722-1793) ; le pasteur W. Gilpin (1723-1804) ; Savrey Gilpin (1723-1807), membre de l'Académie royale ; George Barret et Gainsborough (fig. 484), dont il n'est pas utile de parler plus longuement, et Alexander Cozens (mort en 1786).

Cozens était le fils naturel de Pierre le Grand et d'une Anglaise qui avait accompagné le tsar à son retour en Russie. Il étudia la peinture en Italie, vint en Angleterre en 1746 et fut bien vite estimé. On le nomma professeur de dessin du Prince de Galles et d'Eton College. Il épousa une sœur de Robert Edge Pine et en eut un fils, dont la renommée dépassa la sienne. On peut étudier les œuvres d'Alexander Cozens au Musée Victoria and Albert et au British Museum, qui en possèdent un certain nombre. Ses dessins ont une qualité d'imagination étrange et troublante, qui nous prépare aux productions plus vigoureuses, quoique dans le même style, de son fils John Robert. Celui-ci, connu sous le nom de Cozens le Jeune (1752-1799), peignit, selon une méthode presque monochrome, des paysages dont Constable s'enthousiasmait. Les Alpes le tentèrent avant tout autre ; Turner nous a laissé des tableaux qui ne sont que des versions, faites à sa manière, des œuvres de Cozens. Malheureusement, Cozens le jeune avait un germe de folie qui se développa avant la fin de sa



FIG. 486. — NAVIRES HOLLANDAIS, PAR THOMAS HEARNE.
(Au Musée Victoria and Albert.)

carrière. Le British Museum et le Musée de South Kensington ont de bonnes collections de ses dessins.



FIG. 487. — LE THOLSEL, A DUBLIN, PAR MALTON.
(Au Musée Victoria and Albert.)

Un grand pas en avant était déjà fait, lorsque Thomas Girtin (1773-1802), qui avait vingt ans de moins que J. R. Cozens, commença à se faire connaître. Girtin fut le premier des aquarellistes anglais dans le sens moderne. Il se servait franchement de la couleur, en lui donnant toute la puissance dont elle est susceptible. Ce fut un artiste consommé, qui travaillait largement, sans perdre de vue les détails caractéristiques. Son influence sur Turner a été considérable : " Si Girtin avait vécu, disait Turner, je serais mort de faim. " Et cette boutade était en partie fondée, car aussi longtemps que Girtin et Turner travaillèrent parallèlement, ce fut le premier de ces deux artistes qui l'emporta sur l'autre. Mais Girtin, dont la fin fut hâtée par l'inconduite, disparut à vingt neuf ans. Comme pour Cozens, un assez grand nombre de ses dessins sont au British Museum et au musée de South Kensington. Quelques-uns ont pour sujet des scènes de Paris, de Durham, du Pays de Galles ou d'Écosse (fig. 485). Une *Rue Saint-Denis*, d'une conception magnifique, a été exposée, en 1908, chez Christie.



FIG. 488. — VÉRONE, PAR BONINGTON.
(Au Musee Victoria and Albert.)

A côté de Cozens et de Girtin, une pléiade d'artistes firent des aquarelles avec plus



FIG. 489. — MACBETH ET LES MEURTRIERS, PAR G. CATTERMOLE.
(Au Musee Victoria and Albert.)



FIG. 490. — ÉTÉ CALME, PAR F. O. FINCH.
(Au Musée Victoria and Albert.)

ou moins d'intelligence et d'habileté. Il suffit de nommer Henry Edridge (1769-1844), qui se distingua dans plusieurs genres ; A. W. Devis (1763-1822) ; John Webber (1752-1792) et William Alexander (1767-1816), qui travaillèrent dans des parties du monde alors peu connues ; Thomas Hearne (1744-1817) (fig. 486 et 487) ; John Cleveley (1745-1786) et Robert Cleveley (mort en 1809) ; Nicholas Pocock (1741-1821) ; Michael Angelo Rooker (1743-1801), associé de l'Académie royale ; William Marlow (1740-1813) ; William Pars (1742-1782) ; William Payne, qui exposa de 1786 à 1813 ; Edward Dayes (1763-1804), dont l'influence sur Turner ne fut pas moindre que celle de Girtin ; les trois Malton, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre consacré à la peinture moderne (fig. 487), etc. Mais aucun de ces artistes n'existait lorsque Turner appliqua, dans la mesure où il le pouvait, un travail imaginatif à l'aquarelle et ouvrit la route où il progressa si victorieusement. Turner aurait pu avoir une crainte résultant de l'emploi d'un matériel trop vite périssable. Mais, il y a cent ans, cette crainte n'existait pas. Rien ne présageait alors la ruine où sont tombées tant d'œuvres de cette époque, et rien ne venait encore gâter le plaisir de les peindre. Dès que les années de tâtonnement de Turner furent passées, cet artiste élargit le domaine de l'aquarelle. Il perfectionna ses moyens et ne s'arrêta que le jour où il fut capable de produire des œuvres comme *Édimbourg* ou la *Bataille de Fort Rock*, à la Galerie nationale, ou encore cet admirable *Palais du Doge*, qui est à la Galerie nationale d'Irlande.



FIG. 491. — VALLÉE D'IRTHING, PAR COPLEY FIELDING.
(Au Musée Victoria and Albert.)

L'étude de Turner, en



LA COUSEUSE (MISS VERNON)

PAR ROMNEY

D'après une Gravure en Couleurs par T. Cheesman.

tant qu'aquarelliste, peut se faire dans trois musées publics : d'abord à la Galerie nationale, qui contient de nombreux dessins achevés, d'un accès facile, quoi qu'on en ait dit ; ensuite aux Galeries d'Écosse et d'Irlande, où se trouvent deux petites collections léguées par Henry Vaughan. Celles-ci ont même cet avantage, qu'elles conserveront, d'une fraîcheur parfaite. Le donateur, en effet, a exprimé le désir que les dessins ne soient exposés à la lumière du jour que sous certaines conditions, de nature à les prémunir contre toute dégradation possible.



FIG. 492. — OXFORD, PAR DE WINT.
(Au Musée Victoria and Albert.)

Au commencement du XIXe siècle, quelques peintres aquarellistes dirigeants se sentirent assez forts pour fonder une Académie ou Société d'exposition. Ceux qui, les premiers, en firent partie, furent George Barret le jeune (mort en 1842), W. Havell (1782-1857), Joshua Christall (1767-1847), J. Varley (1781-1873), et onze autres, dont les noms sont moins connus. François-Louis-Thomas Francia (1772-1839), né à Calais, mais établi à Londres, y entra de bonne heure et s'employa beaucoup pour assurer l'avenir de l'institution. Son action sur le développement du talent de Richard Parkes Bonington (1801-1828) a été considérable. L'exemple de cet artiste bien doué est peut-être le plus remarquable que l'on puisse citer du triomphe de la race sur le milieu. L'éducation de Bonington fut complètement française, ce qui ne l'empêcha pas d'être entièrement anglais dans son art (fig. 488).



FIG. 493. — LINCOLN, PAR DE WINT.
(Au Musée Victoria and Albert.)

Au XIXe siècle, l'histoire de l'aquarelle anglaise n'est plus qu'un catalogue coupé de notes sur l'habileté et l'idéal des différents artistes. La période la plus florissante est celle qui est comprise entre la " Vieille Société " et le commencement du doute que l'on eut, il y a vingt-cinq ans, sur



FIG. 494. — VENISE, PAR J. HOLLAND (Au Musée Victoria and Albert.)

la durée des aquarelles. Dix ou quinze hommes, qui tous professèrent le dessin, ont surtout jeté sur cette période le plus vif éclat. Ce furent : George Barret le jeune, déjà cité, Samuel Prout (1783-1852), William Henry Hunt (1790-1864), Peter de Wint (fig. 489), (1784-1849), Anthony Vandyke Copley Fielding (1787-1855), David Cox (1783-1859), George Cattermole (1800-1868) William James Muller (1812-1845), Francis Oliver Finch (1802-1862) et James Holland (1800-1870). Ils durent à leur métier de professeur des qualités de richesse, de facilité et de vigueur qui sont la caractéristique de leur groupe. La nécessité de produire le meilleur effet dans le temps le plus court fut une excellente discipline. Elle ne permettait pas de couvrir deux fois le fond. Les tons devaient être posés du premier coup, avec le degré de force qui convenait. Le modelé était obtenu moins en ajoutant qu'en effaçant. Ainsi les aquarelles gagnèrent en luminosité.

George Barret était le fils de l'élève irlandais de Wilson, dont il a été question dans un chapitre précédent. Il se distingua principalement par son habileté à représenter l'atmosphère. Ses œuvres, sous ce rapport, nous rappellent celles d'Albert Cuyp; elles s'en éloignent par leur dessin, laborieusement équilibré dans un goût classique qui les rapproche de l'art de Claude. George Barret peignit aussi des tableaux. Un bon spécimen de son talent est au Musée de South Kensington. Francis Oliver Finch (fig. 490), comme Barret, excella dans un style voisin de celui de Claude. Samuel Prout se rendit célèbre par ses aquarelles de ruines médiévales. Copley Fielding fut un bon



FIG. 495. — CHATEAU DE WINDSOR, PAR DAVID COX. (Au Musée Victoria and Albert.)

technicien (fig. 491). Peter de Wint, d'une adresse consommée, ne fit point mentir son origine hollandaise (fig. 492-493). Muller et James Holland eurent de l'éclat décoratif (fig. 494), David Cox, le meilleur de tout le groupe, se distingua par l'expression de son style et sa façon de mettre en relief les beautés de la nature (fig. 495 et 496). William Henry Hunt fut le plus imitatif. Quelques personnes hésitent à le considérer comme un artiste, et, à la vérité, il a si peu le sentiment de la composition qu'on serait fondé à lui dénier cette qualité, s'il était moins bon coloriste.



Fig. 496. — Champ de blé, par David Cox.
(Au Musée Victoria and Albert.)

Beaucoup d'aquarellistes, les uns célèbres, les autres d'une certaine renommée, resteraient à citer. Nous les connaissons déjà comme peintres. De ce nombre sont Madox Brown, Millais, Rossetti (fig. 497-498) et Burne-Jones. Mais un groupe que l'on ne peut pas passer sous silence est celui qui eut pour chef Frederick Walker (1840-1875). Son art est *agressivement* anglais et fondé, pour ce qui regarde l'inspiration, sur ce que les Allemands appelleraient de la sentimentalité. Il se justifie, dans une certaine mesure, par la qualité souvent exquise de l'exécution. Après Walker lui-même, le membre le plus distingué de ce groupe fut George Pinwell (1842-1875). Comme pour Walker, on sent qu'il existe une force vigoureuse sous la forme anecdotique, un peu puérile, à laquelle il consacra la plus grande partie de sa vie. Elle aurait pu le conduire loin, si le sort s'était montré, à son égard, plus favorable. Walker et Pinwell eurent des imitateurs durant leur vie. Il est d'ailleurs probable qu'ils en auront toujours, car leur art en appelle à une passion permanente de la race



Fig. 497. — Borgia s'amuse, par Rossetti.
(Au Musée Victoria and Albert.)



Fig. 498. — Lune de miel du Roi René, par Rossetti.

anglo-saxonne. La génération qui a suivi est remarquable dans son ensemble. Certains peintres de talent, comme Thomas Collier, M. Thornewaite (fig. 500), Sir Ernest Waterlow (fig. 499) et E. M. Wimperis (fig. 501), se sont contentés de la simplicité des vieux procédés et ont continué les traditions de David Cox et de Peter de Wint. Mais d'autres paraissent avoir senti que de nouvelles méthodes sont nécessaires pour que le public continue à s'intéresser à l'aquarelle. Il en est résulté de nombreux développements techniques, se rapportant pour la plupart à la gouache. Ces changements sont dus en grande partie à une association plus jeune que la " Vieille Société " : l'Institut des Peintres Aquarellistes. D'autre part, durant ces dernières années surtout, on a cherché à donner une plus grande extension à l'aquarelle, à la faire rivaliser avec la peinture. Cette tentative fâcheuse ne tient pas, d'ailleurs, à des considérations purement artistiques. Les aquarellistes n'ont voulu que satisfaire au goût de nou-



Fig. 499. — Chateau de Warkworth, par Sir Ernest Waterlow.



Fig. 500. — Labour dans le Comté de Sussex, par Thornewaite.
(Au Musée Victoria and Albert.)

veauté qui caractérise notre génération blasée. L'exemple du Continent a aussi contribué à faire sortir l'aquarelle anglaise de sa voie. Dans les œuvres de nos modernes aquarellistes, l'art sincère tient moins de place que l'ingéniosité ou l'habileté. Les jeunes aquarellistes français, en particulier, travaillent surtout en virtuoses.



Fig. 501. — Champ de foin a Amberley, par Wimperis.
(Au Musée Victoria and Albert.)

L'aquarelle venant parfois en aide au pastel, les deux arts peuvent être placés sous la même rubrique. La seconde moitié du XVIIIe siècle a été pour l'Angleterre la période brillante du pastel. Il fut pratiqué par une foule de peintres, depuis Arthur Pond et Francis Cotes jusqu'à John Russell (fig. 503) et John Raphaël Smith. Les pastels d'Arthur Pond seraient nombreux ; mais on les conteste, pour la plupart. De nos jours, l'art du pastel a été remis en vigueur. Il a déjà produit de très bonnes œuvres.



Fig. 502. — Le Buveur, par Wainwright.

II. — DESSINS.

L'école anglaise n'a relativement que peu de dessins. Le génie anglo-normand s'est montré rebelle à cette forme d'art. Les peintres anglais ont toujours préféré commencer directement leur travail sur la toile, en ne faisant que le moins possible d'études pour la recherche de la structure ou du mouvement. Le XVIIIe siècle n'a presque pas eu de dessinateurs portraitistes. Les esquisses de Reynolds ne sont que de grossiers griffonnages ; elles ne donnent que des indications générales sur le sujet que le peintre comptait traiter. Hogarth ne faisait aussi que des pochades ;



Fig. 503. — Portrait au pastel, par John Russell. (Au Musée Victoria and Albert.)

Rommey, dans la pratique, s'abstenait complètement. Gainsborough est le seul, parmi les grands portraitistes, qui ait dessiné à la manière des Italiens et des Français. Et ses dessins, qu'il s'agisse de personnages ou de paysages, outre qu'ils peuvent compter parmi les meilleurs, se vendent aujourd'hui des sommes énormes. Gainsborough ne s'occupait pas de la structure ; il n'a laissé que des études de mouvement, agrémentées de draperies décoratives pour les personnages, d'ombre et de lumière pour le paysage (fig. 504). Hoppner a fait de bons dessins de paysages, où l'on sent trop le désir de copier Gainsborough. Lawrence, qui avait commencé sa carrière comme dessinateur, le resta plus ou moins pendant toute sa vie. Mais les œuvres qu'il nous a laissées sont étonnamment faibles ou vides. Il n'en est point dont on puisse comparer la facture à celle de ses toiles telles que l'*Angerstein* ou le *Warren Hastings*, pour ne citer que ces deux peintures. Les petits portraits de Downman, dont la technique se rapproche du noir et blanc, sont des chefs-d'œuvre dans leur genre (fig. 505). On a aussi un certain nombre de bons dessins dus à Wilkie, Raphaël Smith et Bonington ; mais, d'une manière générale, l'habitude du crayon ne fut jamais assez suivie par les portraitistes pour donner des résultats vraiment sérieux comme qualité ou quantité. A cet égard, les paysagistes font bien meilleure figure. Les dessins de Turner sont de fort bonnes préparations pour ses tableaux, des notes de phénomènes naturels, quelquefois transformés, mais qui nous donnent toujours comme une sensation de



Fig. 504. — Portrait de femme attribué a Gainsborough. (Au British Museum.)

ce que l'artiste a éprouvé en leur présence. Les dessins de Constable méritent, à tous égards, de grands éloges (fig. 506 et 507). Crome fut un maître du noir et blanc, dont le talent, cependant, n'atteignit pas celui de Cotman. Quelques dessins de ce dernier, le *Labour* et le *Centaure* par exemple, tous deux au British Museum (fig. 508, 509 et 510), accusent au plus haut degré une imagination de peintre.



FIG. 505. — MISTRESS SIDDONS, PAR DOWNMAN.
(D'après une Gravure.)

Sauf ces quelques exceptions, les peintres de la première moitié du XIXe siècle ne se sont pas distingués comme dessinateurs. Ce n'est que du temps du préraphaélisme, lorsque l'attention fut appelée sur les habitudes de travail des primitifs italiens, qu'on commença à s'occuper de dessins. Ils ne sont pas, du reste, entièrement linéaires. Alfred Stevens, un des meilleurs dessinateurs connus, est le premier Anglais moderne qui ait produit des chefs-d'œuvre au crayon (fig. 511, 512 et 513). Depuis cet artiste, il semble que les peintres anglais soient plus disposés que leurs devanciers à se servir de la pointe. Ce n'est pas que son exemple les y incite ; il est même



FIG. 506. — ARBRES, PAR CONSTABLE.
(Au Musée Victoria and Albert.)



FIG. 507. — SALISBURY, PAR CONSTABLE.
Au Musée Victoria and Albert



FIG. 508. — LE LABOUR,
PAR COTMAN.
(Au British Museum.)

remarquable que la notoriété de Stevens ne date pour ainsi dire que de nos jours. Mais la renaissance du dessin est une des manifestations du grand mouvement qui est venu souffler de la vitalité, sinon de la perfection, à toutes les formes d'art britanniques. Les dessins de Leighton, de Sir Edward Burnes-Jones et d'Albert Moore ont des qualités qui les sauveront de l'oubli. Ceux de Whistler doivent prendre place à côté de ses lithographies et de ses gravures à l'eau-forte et compter, comme elles, parmi les plus belles œuvres modernes. Il est plus difficile de parler des vivants et de notre époque. Un peintre peut ne pas avoir de toiles de valeur à son actif, tout en produisant d'une manière plus ou moins secrète, de bons dessins. Mais il est bien certain que la postérité conservera précieusement les œuvres à la pointe de M. J.-M. Swan, de M. Augustus John, de M. Muirhead Bone et de quelques autres.

En Angleterre, et depuis plus d'un siècle, les dessins destinés à des illustrations de livres sont fort nombreux. Mais il ne semble pas que leurs auteurs, pendant longtemps, aient suivi la meilleure voie. Au lieu de se fonder sur la ligne, ils se sont appuyés, pour la plupart, sur la couleur, le ton et d'autres qualités qu'on n'obtient pas facilement avec la pointe. Cette remarque est surtout vraie pour Frederick Walker et les élèves de son école. Dans ces dernières années, un notable changement s'est opéré. Nous pourrions citer une foule d'ar-



FIG. 509. — LE CENTAURE,
PAR COTMAN.
(Au British Museum)

tistes qui sont attentifs aux limites de leur art et savent lui faire exprimer toute sa puissance. On le doit, en grande partie, aux journaux illustrés et aux revues à bon marché. L'*Illustrated London News*, fondé depuis plus d'un demi-siècle, et le *Graphic*, venu vingt ans plus



FIG. 510. — PAYSAGE, PAR COTMAN.
(Chez Sir Hickman Bacon, Baronnet.)



FIG. 511. — DESSIN AU CRAYON, PAR ALFRED STEVENS.
(Au Musée Victoria and Albert.)

tard, y ont contribué, surtout le second, dans une très grande mesure. Les directeurs de ces deux périodiques surent réunir autour d'eux une pléiade de jeunes artistes, qui donnèrent au dessin un stimulant dont l'action se fait encore sentir. Pendant un certain temps, toutes les productions au crayon furent gravées sur bois. Plus tard, des procédés photographiques permirent d'obtenir, à peu de frais, des fac-similé des dessins eux-mêmes, et le dessin à la plume fit son apparition. Il se prêtait mieux aux méthodes nouvelles, qui avaient l'avantage de ne pas déformer le travail de l'artiste et de donner des résultats brillants avec une certitude que limitait seule la capacité de chacun. Le dessin à la plume est la forme d'art la plus caractéristique du dernier quart de siècle. Il a exercé une influence



FIG. 512. — DESSIN AU CRAYON, PAR ALFRED STEVENS.
(Au Musée Victoria and Albert.)



FIG. 513. — ÉTUDE POUR LE GROUPE D'ISAÏE DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, PAR ALFRED STEVENS. (*Au Musée Victoria and Albert*)

énorme, en répandant dans le peuple des idées sur l'art moins fausses que celles qui avaient cours. Aujourd'hui, l'Angleterre a tellement de dessinateurs habiles qu'il serait difficile de faire un choix. Mais on ne peut parler des dessinateurs à la plume sans citer les noms de Charles Keene et de Phil May.

BIBLIOGRAPHIE. — Sir W. Armstrong, *Alfred Stevens*, 1881 ; *Turner*, 1902. — *Dictionary of National Biography.* — P. G. Hamerton, *Landscape*, 1885. — Cosmo Monkhouse, *The Earlier English Painters in Water Colour*, 1898. — J. Orrock, *Report to the Committee of the Council of Education on the Action of Light on Water Colours*, 1888 ; *On the English Art of Water Colour Painting*, 1891 ; *Drawing and Engraving*, 1892. — J. Pennell, *Pen Drawing and Pen Draughtsmen*, 3ᵉ édit., 1897. — J. et E. R. Pennell, *Lithography and Lithographers*, 1898. — Claude Philips, *Frederick Walker et ses œuvres*, 1894. — R. et S. Redgrave, *A Century of Painters*, 1866. — J. L. Roget, *History of the Old Water Colour Society*, 1891. — W. M. Rossetti, *Some Reminiscences*, 1906. — W. Sharp, *Dante Gabriel Rossetti*, 1882. — H. Stannus, *Alfred Stevens*, 1891. — J. G. Gleeson White, *Modern Illustration*, 1895.





Fig. 514. — Soldats endormis, sur le Sépulcre pascal, dans la Cathédrale de Lincoln.

CHAPITRE XIX

SCULPTURE. — PREMIÈRE PÉRIODE. — PÉRIODE GOTHIQUE

En Angleterre, l'histoire de la sculpture primitive offre les lacunes et les particularités de celle de tous les arts. Les iconoclastes ont supprimé des anneaux entiers de la chaîne qu'elle devrait former. D'un autre côté, le passage de la barbarie à la civilisation ne s'est pas effectué, dans les Iles, d'une manière continue. Il y eut successivement plusieurs conquêtes, et l'on vit se succéder des races à un degré différent d'évolution. L'art s'en est naturellement ressenti.

Les spécimens les plus anciens de la sculpture que nous puissions citer dans ce chapitre sont des croix d'inspiration celtique, que l'on désigne communément sous le nom d'*angliennes*. La plus belle est celle de Bewcastle, dans le Cumberland. Elle a une figure du Christ d'un côté et des ornements celtiques sur les trois autres faces. Cette croix porte, de plus, des inscriptions qui permettent de l'attribuer au commencement de la dernière moitié du VII[e] siècle. D'autres croix angliennes, entières ou mutilées, existent près du Border. Les moins anciennes sont d'une technique perfectionnée, qui les a fait attribuer à des sculpteurs indigènes instruits par des artistes venus d'Orient. Mais on peut se demander si cette influence étrangère n'a pas été exagérée ou mal comprise. Elle ne fait pas de doute ; mais ce fut la technique seule qui la subit. Son action resta presque nulle sur l'esprit des artistes celtiques. Dans le Sud de l'Angleterre, autour de Winchester, la conquête saxonne modifia bien davantage les conceptions premières des occupants. Une école y prit naissance, dont l'idéal s'inspira des nouveaux venus. La sculpture cessa d'être simple.



Fig. 515. — Bas-Relief Saxon : Le Christ à la demeure de Marthe et de Marie, a la Cathédrale de Chichester.

Elle s'efforça de devenir dramatique. Les spécimens les plus célèbres que cette école nous ait laissés de son art, dans son plein épanouissement, sont les bas-reliefs de la cathédrale de Chichester, qui se rapportent à l'histoire de Lazare. Ils représentent le Christ arrivant à la maison de Marthe et de Marie (fig. 515) et la résurrection du frère de ces saintes femmes (fig. 516). On y sent un grand effort dans la recherche du raffinement et aussi une ambition technique considérable. On s'y essaie à des choses difficiles, comme les figures vues de trois quarts. Parmi les autres productions de l'école saxonne, sont de grandes croix de jubé. Les églises de Bradford-on-Avon et de Romsey en possèdent les meilleurs exemples. Parfois la figure du Christ y était accompagnée d'anges, dont on a, de même, des spécimens.

La conquête normande apporta d'autres changements. Lorsqu'ils passèrent en Angleterre, les Normands, issus des Pays scandinaves à une date relativement récente de leur histoire, formaient une race pleine de vigueur, animée d'ambitions artistiques que les Celtes continentaux leur avaient transmises. Ils couvrirent de monuments la Grande-Bretagne ; mais leurs œuvres furent purement architecturales. Leurs plus grandes cathédrales, comme celle de Winchester, de



Fig. 516. — Bas-Relief Saxon : La Résurrection de Lazare, a la Cathédrale de Chichester.

Saint-Albans et aussi, sans doute, de Londres et de Canterbury, avaient des fresques ; mais elles n'étaient pas ornées de sculptures. La façade ouest de la cathédrale de Lincoln a, il est vrai, des bas-reliefs importants, qui seraient des exemples primitifs de la sculpture normande, si leur date était bien celle de la maçonnerie qu'ils décorent. Cette façade fut, en effet, construite en 1075, par l'évêque Remigius. Mais les bas-reliefs ne paraissent pas de la même époque. On peut tout aussi bien les dater de la période saxonne ou de la première moitié du XIIe siècle.



Fig. 517. — Clef de voute, a la Cathédrale de Chichester.

Il n'est pas utile de s'appesantir sur les sculptures de la période gothique à plein cintre. Même dans leur forme la plus développée, comme au portail occidental de la Cathédrale de Rochester, ces sculptures purement architectoniques manquent d'intérêt pour l'étude de la sculpture britannique.

On peut dire, d'une manière générale, que la sculpture gothique

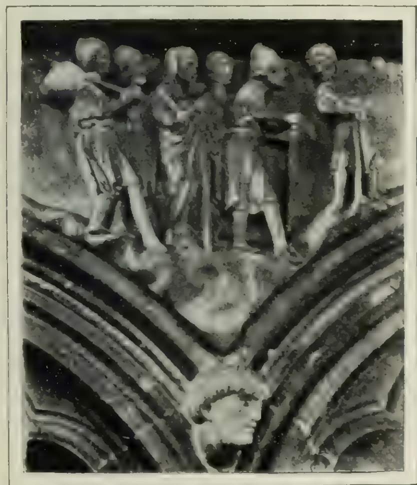


Fig. 518. — Les Frères de Joseph, a la Cathédrale de Salisbury.



Fig. 519. — Ange encenseur, a la Cathédrale de Lincoln.



Fig. 520. — Porte Sud du Chœur des Anges, a la Cathédrale de Lincoln.

ne date que du moment où l'on introduisit des têtes sculptées dans les constructions du premier style ogival. Elles étaient décoratives, mais les corbeaux, les consoles, les tympans et les cordons des arêtes en saillie pouvaient être travaillés, en raison de leur forme, aussi librement que si l'artiste ne s'était trouvé que sous la dépendance de ses outils et de la matière. Les chapiteaux, les cordons en saillie et les tympans avaient, au contraire, des formes qui limitaient la pensée et le travail du sculpteur. Souvent, sans l'architecture environnante, ce travail n'aurait aucune signification. Prior et Gardner ont bien indiqué la cause qui explique la lenteur du développement de la sculpture dans l'architecture ogivale. Les artistes gothiques, ayant trouvé leur voie dans l'ossature de la construction, ne voulurent admettre que le moins possible de ce qui risquait de la troubler.



Fig. 521. — Détails du portail sud de la Cathédrale de Lincoln.

Les plans des premiers architectes qui travaillèrent dans le style ogival ne comportaient pas d'images taillées. Elles manquent à Canterbury, à Chichester et ailleurs, et n'apparaissent au Nord de l'Humber que vers le milieu du XIIIe siècle. Ce fut dans le Sud du pays que s'éveilla la scul-



Fig. 522. — Personnages de la façade occidentale de la Cathédrale de Wells.

pture gothique, où elle produisit ces magnifiques têtes sculptées dont l'Angleterre possède un si grand nombre. " Des destructions continuelles, disent Prior et Gardner, ont pesé sur ces images pendant six cents ans ; mais l'Angleterre en contient encore des milliers d'une variété et d'une beauté étonnantes. " Dans la plupart des cas, on les a taillées en place. Cependant, dans certains districts, on en trouve beaucoup, de pierre locale, que les maçons reçurent d'un atelier voisin de sculpteurs. Au milieu du XIIIe siècle, les constructeurs anglais avaient à leur disposition des imagiers dont les œuvres nous surprennent. Dès cette époque, la sculpture de têtes se faisait remarquer par sa pureté d'exécution et sa délicatesse de sentiment. Elle était pratiquée par des artistes dont l'habileté progressait sans cesse. Cette sculpture ne fut d'abord qu'à l'usage exclusif de l'architecture. Les consoles, les clefs de voûte (fig. 517), les chapiteaux où elle se trouvait, comme nous venons de le dire, fort à l'étroit, et les tympans furent seuls travaillés (fig. 518 et 519). Après les têtes, les plus beaux spécimens de sculpture primitive que nous puissions citer sont ceux qui garnissent les tympans des cathédrales de Lincoln et de Salisbury et de l'abbaye de Westminster. A Lincoln et à



FIG. 523. — STATUE DANS LA CHAPELLE DE HENRI V, A L'ABBAYE DE WESTMINSTER.



FIG. 524. — VIERGE, DANS LA SALLE DU CHAPITRE, A YORK.



Fig. 525. — Personnage de la porte conduisant au Clos, a Peterborough.

Westminster, la forme des tympans a dicté celle des figures. Celles-ci, dans la pratique, sont des anges dont les ailes remplissent le champ d'une manière très heureuse. Lincoln possède les meilleurs, qui ne le cèdent en rien aux sculptures analogues de la même époque ou d'une époque plus tardive des églises du Continent (fig. 520 et 521). Les anges de Westminster sont à peine moins beaux, surtout ceux qui garnissent les angles du transept nord. On peut encore citer, comme bonnes œuvres dans le même style, les soldats du Sépulcre de la Résurrection (Pâques), dans la Cathédrale de Lincoln (fig. 514). A Salisbury, les figures sont moins dans la dépendance de l'architecte. Il leur arrive même de s'en affranchir, comme, par exemple, dans le beau groupe de *Loth et ses Filles* ou celui, non moins remarquable, quoique restauré, des *Frères de Joseph* (fig. 518). Les dates approchées de ces diverses œuvres sont : 1240 pour Lincoln, 1250 pour Westminster, 1270 pour Salisbury. La Cathédrale de Wells est certainement la



Fig. 526. — Tombeau du Roi Jean, a Worcester. *(Marbre de Purbeck.)*

plus riche d'Angleterre en sculptures médiévales. Elle en possède de toutes les formes, depuis les têtes des consoles et des corbeaux jusqu'aux statues en pied, en passant par les figures des chapiteaux et les bas-reliefs des tympans (fig. 522). Dans le Sud de l'Angleterre, la production des statues fut un peu brusque ; mais il est facile d'en trouver la raison : façonnés à leur métier par de fréquents travaux décoratifs, les sculpteurs avaient fini par acquérir une habileté telle, qu'il leur fut possible de satisfaire, dès qu'elles leur vinrent, à toutes les commandes de statues. Dans l'hypothèse que les statues de Wells furent taillées à l'étranger, on s'est complu à les attribuer à des artistes français, italiens ou même grecs. On a oublié qu'il n'existe sur le Continent aucune œuvre du même genre. Le seul témoignage que l'on pourrait invoquer, en faveur de l'hypothèse dont nous parlons, est la présence de chiffres arabes sur le dos des statues du plus haut rang du front ouest. Quelques auteurs y voient des marques d'ouvriers italiens ; mais, outre qu'il ne faut pas oublier que les chiffres arabes



Fig. 527. — Tombeau de l'Archevêque Gray, a York.



Fig. 528. — Tombeau du Comte et de la Comtesse d'Arundel.

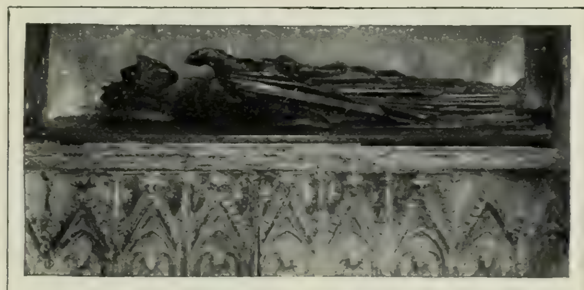


Fig. 529. — Tombeau de l'Archevêque Peckham, a Canterbury.
(Statue de bois.)



FIG. 530. — PIETA, A BREADSALL, COMTÉ DE DERBY. *(Albâtre.)*

furent employés en Angleterre dès le milieu du XIII[e] siècle, d'autres explications peuvent être données de ces chiffres. Prior et Gardner, par exemple, sont d'avis que les statues furent déplacées, pour leur éviter des accidents, lorsque les deux tours de Wells furent bâties, entre 1380 et 1430. On les aurait alors numérotées afin de pouvoir les remettre, sans erreur, à leur place primitive. Quoi qu'il en soit de cette supposition, nous répétons que l'absence partout ailleurs d'œuvres du même genre est la preuve la plus forte de leur origine locale. Les statues de Wells ont la simplicité sereine qui caractérise les sculptures primitives de toutes les écoles ; mais elles se plient à l'esprit de l'architecture qui les encadre et sont d'ailleurs de pierre de Doulting, comme les murs eux-mêmes de la cathédrale. Dans le principe, le nombre de ces statues était de 225 environ ; il en reste



FIG. 531. — ÉVÊQUE DÉCOUVERT A FLAWFORD, COMTÉ DE NOTTINGHAM. *(Albâtre.)*



FIG. 532. — SAINT TENANT UNE ÉGLISE, A FLAWFORD, COMTÉ DE NOTTINGHAM. *(Albâtre.)*



FIG. 533. — VIERGE. A FLAWFORD, COMTÉ DE NOTTINGHAM. *(Albâtre.)*

encore 183 qui doivent à la difficulté de les atteindre de ne pas avoir beaucoup souffert. Leur type se rapproche de celui des figures de Lincoln et de Salisbury. On peut aussi leur trouver une certaine ressemblance avec les deux figures qui représentent l'Annonciation et sont placées au-dessus de la porte de la salle capitulaire de Westminster.



Fig. 534. — L'Annonciation. (Au British Museum. Albâtre.)

Après Wells, la cathédrale anglaise la plus riche en sculptures médiévales est celle d'Exeter (fig. 85). Les statues qui la décorent sont aussi de pierre locale. Leur conservation ne vaut pas celle des statues de Wells.

Les unes et les autres sont mutilées ; mais, tandis que la pierre d'Exeter s'effrite, celle de Doulting se casse en gardant ses arêtes vives. Il en est résulté que les détails techniques, si précieux pour la détermination des origines et des dates, ne sont plus reconnaissables qu'à Wells. Toutefois, on se rend bien compte que les statues d'Exeter sont toutes différentes de celles plus anciennes de Wells. A Exeter, la sculpture est plus mouvementée et plus dramatique. Il est probable qu'on doit l'attribuer à des artistes moins respectueux que ceux de Wells des formes de l'architecture.

Indépendamment des statues de cathédrales, l'Angleterre a de nombreuses églises contenant des images qui témoignent, aux XIII[e] et XIV[e] siècles, d'une vaste école de sculpture. La *Black Death* (la peste) l'atteignit, comme toutes les autres branches de l'art ; mais, une bonne sculpture n'étant pas l'œuvre du hasard, nous pouvons conclure de l'existence d'une seule pièce à celle de beaucoup d'autres qui ont



Fig. 535. — Tombeau a Holme-Pierrepoint. Comté de Nottingham. (Albâtre.)



FIG. 536. — TOMBEAU DE SIR RAPHAEL GREEN, A LOWICK. COMTÉ DE NORTHANTS. (Albâtre.)

disparu. Des statues comme la Vierge qui orne le pilier central du portail conduisant à la salle capitulaire de la cathédrale d'York (fig. 524), comme les figures de la chapelle de Henri V à Westminster (fig. 523) ou encore comme les personnages de la porte principale de l'église de Burford, dans le comté d'Oxford, sont l'indice d'un large et continu développement.

Une phase importante de l'architecture gothique anglaise eut pour cause l'exploitation, dans l'île de Purbeck, comté de Dorset, d'un calcaire dur, chaudement nuancé, capable de recevoir le poli du marbre. Les carrières d'où on le tirait appartenaient à la Couronne et se trouvaient à proximité du château royal de Corfe. Il en résulta que les demandes de ce calcaire furent très nombreuses, beaucoup sans doute à l'instigation du roi, et qu'une école régulière de sculpture se fonda sur les lieux mêmes. Au début de la seconde moitié du XIIe siècle, les ateliers de Purbeck commencèrent à fournir des chapiteaux et autres pièces décoratives, aussi bien que des statues pour des niches ou des tombes. Il se développa à Purbeck un style à part, qui dura plus d'un siècle et demi, de 1175 à 1325, et rendit tout le pays tributaire des marbriers et des polisseurs de cette île. L'abbaye de Westminster et l'église du Temple ont une foule d'œuvres qui leur viennent de Purbeck. Des statues du Temple les unes sont anciennes, les autres de date plus récente. Peterborough a les tombes de cinq abbés ; Worcester peut montrer une belle figure couchée du roi Jean (fig. 526) ; York a la tombe de l'archevêque Gray (fig. 527).

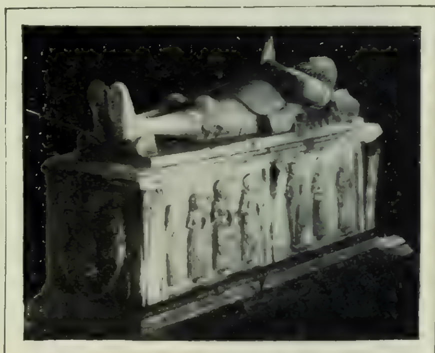


FIG. 537. — TOMBEAU A HOLME-PIERREPOINT. COMTÉ DE NOTTINGHAM. (Albâtre.)

Au commencement du



FIG. 538. — TOMBEAU DANS LA CATHÉDRALE DE SOUTHWELL.
(Albâtre.)

XIVe siècle, le calcaire de Purbeck ne fut plus de mode. Ceux qui le travaillaient, ne sachant pas se limiter, causèrent peut-être sa disparition. Ils avaient pris l'habitude de le peindre ou de le dorer complètement, ce qui lui faisait perdre la valeur qu'il tenait de sa nature et permettait de le remplacer par d'autres matières moins coûteuses.

L'achèvement des statues de la cathédrale de Wells et la décadence des ateliers de Purbeck rendirent sans emploi un grand nombre de statuaires, qui se dispersèrent dans différents centres, où ils formèrent des élèves. L'homogénéité qui caractérise la sculpture gothique anglaise du XIVe siècle en découle peut-être, au moins en partie.

Les matières qui remplacèrent le calcaire de Purbeck et que l'on travailla, semble-t-il, surtout à Londres, furent la pierre de taille, le bois, l'albâtre et le bronze. Depuis le milieu du XIIIe siècle, d'ailleurs, la capitale de l'Angleterre avait fourni un assez grand nombre de sculptures et fait sentir partout son influence. On peut, naturellement, constater des variétés de style, aussi bien dans les attitudes calmes des statues de Wells et le plissement de leurs draperies que dans les mouvements plus libres et les vêtements ondulés d'autres images de quelques grands centres du Nord et de l'Est. Mais, dans tous les cas, on peut trouver des analogies dans les sculptures de Londres. Parmi les œuvres de pierre de taille, sorties des ateliers de cette ville ou faites sous l'inspiration de ses artistes, on peut citer : les statues de



FIG. 539. — TOMBEAU.
(Albâtre.)



Fig. 540. — Tête d'Édouard II, a Gloucester.
(Albâtre.)

la croix d'Éléonore, à Northampton, qui furent taillées, en 1290, par un certain William d'Irlande ; un chevalier couché, très dégradé, à Aldworth, dans le comté de Berks, qui rappelle étonnamment l'*Adonis* de Michel-Ange ; les statues de Lady Aveline, de son mari (Crouchback, Comte de Lancastre) et d'Aymer de Valence, à Westminster ; celle de Lady Fitzallan, à Chichester, et la Tombe Burghersh, à Lincoln.

Parmi les nombreuses statues de bois qui existent encore sur tous les points d'Angleterre, la plus belle est probablement celle de l'archevêque Peckham, à Canterbury (fig. 529). L'abbaye de Westminster possède la statue complètement plaquée de cuivre de William de Valence, et le noyau grossier de ce qui fut, peut-être, une magnifique image de Henry V.

La mode des statues d'albâtre, qui vint ensuite, dura plus longtemps et prit plus d'extension que celle des statues de pierre ou de bois. Plus de 500 statues d'albâtre existent encore. Cette mode tira son origine de l'exploitation des riches dépôts de la matière, connue sous le nom d'albâtre anglais, qui sont compris entre le Sud du comté de Lincoln et le comté de Strafford. Cependant, l'emploi de cet albâtre, facile à tailler, ne fut pas une nouveauté. Les sculpteurs anglais s'en étaient servis fréquemment, avant que ne commençât l'industrie des statues de tombeaux. Une curieuse *Pieta*, qui fait penser aux tableaux de Mantegna (fig. 530), une série de figurines (fig. 531, 532 et 533) et des bas-reliefs, comme l'Annonciation, que possède le British Museum (fig. 534), nous sont parvenus de cette première mise en œuvre de l'albâtre anglais. Mais, à partir du jour où cette matière devint de mode, une école d'albâtriers surgit, qui eut à fabriquer des images funéraires pour l'Angleterre, le Continent et même l'Islande. Elles



Fig. 541. — Portrait de la reine Éléonore par William Torel, a l'abbaye de Westminster.
(Bronze.)

ne dépassaient guère, dans la plupart des cas, le niveau des productions industrielles. Il est bien vrai qu'on en peut citer quelques-unes, qui sont des œuvres d'art ; mais, en général, la façon dont les statues d'albâtre sont taillées est de nature à nous faire supposer qu'on les vendait au poids. On ne connaît pas d'albâtrier qui soit un grand artiste. Du reste, il faut reconnaître qu'aucune école de dessin ne pouvait être plus mauvaise que celle dont la principale occupation était de sculpter des figures d'hommes couchés, revêtus d'une armure. Dans le nombre des images funéraires d'albâtre qui nous sont parvenues, on peut citer le portrait de John of Eltham, à Westminster ; celui de William Fettiplace, dans l'église de Swinbrook, comté d'Oxford, et d'autres encore, qui sont ici reproduits (fig. 535 à 540). Les deux plus beaux, parmi ces derniers, sont les statues d'Édouard II à Glocester (fig. 540) et d'un chevalier à Holme-Pierrepoint (fig. 535).



Fig. 542. — Tête de Richard II, a l'Abbaye de Westminster. *(Bronze.)*

On ne possède qu'un très petit nombre d'œuvres de métal remontant à la période gothique ; mais des documents d'archives nous font connaître que les orfèvres anglais, aussi bien que ceux des autres pays, fabriquèrent des statues et des figurines de bronze. Ils plaquèrent du bronze sur du bois et s'appliquèrent à orner par différents moyens la pierre et le marbre. Les noms de quelques-uns de ces orfèvres sont connus. La renommée d'une famille anglaise de bronziers, celle des Torel, qui travailla à Londres pendant plus d'un siècle, est surtout considérable. En l'année 1291, on paya à William Torel, *aurifaber*, une somme de 2850 francs environ de notre monnaie pour trois images funéraires de bronze, dont les portraits de la reine Éléonore (fig. 541) et de Henry III, qui sont les plus beaux bronzes que contienne l'abbaye de Westminster.



Fig. 543. — Effigie d'Édouard III, a l'Abbaye de Westminster. *(Bronze.)*

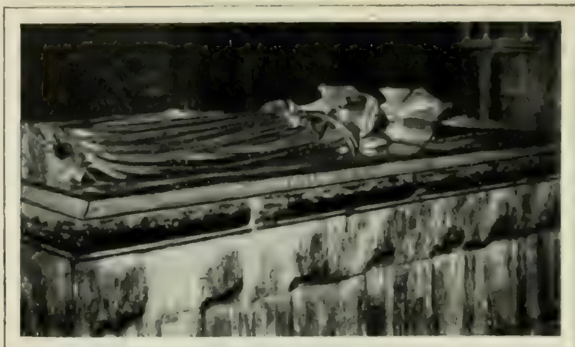


FIG. 544. — EFFIGIE DE RICHARD II ET DE SA FEMME, A L'ABBAYE DE WESTMINSTER. *(Bronze.)*

L'image funéraire d'Edouard III, bien que plus récente, est en effet étonnamment raide (fig. 543), et les portraits de Richard II et de sa femme, Anne de Bohême (fig. 542 et 544), ne les valent pas.

Les tombes gothiques sont souvent accompagnées de petites figurines de pleureuses qui les entourent. Leur conception est généralement plus libre que celle de la figure principale.

Les phases ultérieures de l'architecture gothique n'eurent rien de particulièrement remarquable. Les albâtriers travaillèrent jusqu'au XVIIIe siècle et finirent par supplanter les imagiers locaux et ceux de Londres. Bien des niches du style perpendiculaire demeurèrent, à ce qu'il semble, vides de statues, ou ne reçurent que des images dont la valeur artistique était à peine supérieure à celle des fonts, des chaires, les lutrins et autres articles d'église de vente courante.

(Pour la Bibliographie, voir à la fin du Chapitre XXI.)



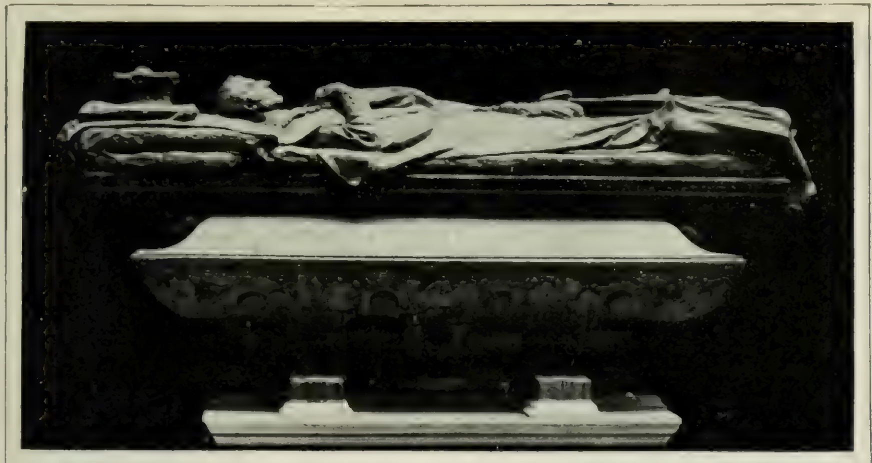


Fig. 545. — Cénotaphe de Wellington, par Alfred Stevens.
(A la Cathédrale Saint-Paul.)

CHAPITRE XX

SCULPTURE. — PÉRIODE MOYENNE

En Angleterre, après l'extinction de la période gothique, la sculpture ne fut plus une branche des beaux-arts. On commanda des images funéraires avec autant de zèle qu'on en mit plus tard à se procurer des portraits ; mais ces œuvres des albâtriers, encore qu'elles témoignent parfois de beaucoup de talent, furent plus commerciales qu'esthétiques. Elles contribuèrent à décourager la sculpture, bien plus qu'elles ne lui fournirent les moyens de se développer. Le premier sculpteur, quoique simple maître maçon, qui rendit à son art quelque peu de vie, fut Nicholas Stone (1586-1647). Cet artiste, d'une individualité considérable, étudia pendant un certain temps à Amsterdam, sous la direction du fils du célèbre sculpteur Hendrik de Keyser, dont il épousa la fille. De retour en Angleterre, il travailla aux palais royaux de Londres et d'Édimbourg et fut appelé, en raison de sa profession, à exécuter plusieurs des plans d'Inigo Jones. Le porche de l'église de Sainte-Marie, à Oxford, que l'on attribue à ce grand architecte (fig. 173), et les belles portes du Jardin de médecine ou Jardin botanique de la même ville sont, selon toute probabilité, l'œuvre de Stone. On lui doit plusieurs tombes à l'abbaye de Westminster et la statue, à Saint-Paul, du docteur Donne dans son suaire. Sa meilleure œuvre



FIG. 546. — MÉLANCOLIE ET FOLIE FURIEUSE, PAR CIBBER.
(Hôpital Bethlehem.)

peut-être est la tombe du jurisconsulte Sir Julius Caesar, dans la grande église de Saint-Hélène. Stone est un des rares vieux artistes qui nous aient laissé des documents. Son livre de comptes est au Musée Soane. Son fils aîné, Henry, est le peintre que l'on désigne sous le nom de Vieux Stone. Caius Gabriel Cibber (1630-1700), né à Flensborg, dans le Holstein, étudia sous la direction de Nicholas Stone. Cet artiste est surtout connu par les deux statues, *Mélancolie* et *Folie furieuse* (fig. 546), qu'il a faites pour l'asile d'aliénés de Bethlehem. Cibber travailla aussi à Chatsworth et sculpta le *Phœnix* qui est au-dessus de la porte sud de la cathédrale de Saint-Paul. On lui doit également le panneau en relief qui décore la façade ouest du " Monument de Wren ", à Londres. Cibber épousa une Jane Colley, qui lui donna pour fils Colley Cibber.

Il faut arriver jusqu'à Grinling Gibbons pour trouver un sculpteur qui ait travaillé hardiment, et d'une manière réellement expressive, dans l'esprit de la Renaissance. Gibbons, aux mérites duquel on ne rend pas encore suffisamment justice, naquit en Hollande de parents anglais. Comme artiste, il fut à la fois un dessinateur habile et un technicien de premier ordre. Mieux favorisé par les circonstances, ces deux qualités l'auraient certainement rendu beaucoup plus célèbre. Ses meilleures œuvres se trouvent à Chatsworth, à Petworth, à Burghley, à Saint-Paul de Londres et au Collège de la Trinité d'Oxford (fig. 179). Un des bronzes les plus beaux de toute l'Europe



FIG. 547. — COLLEY CIBBER, TERRE CUITE COLORIÉE PAR UN INCONNU.
(A la Galerie Nationale des Portraits.)

est sa statue de Jacques II, autrefois derrière Whitehall, et que l'on a transportée, il y a quelques années, dans le parc Saint-James (fig. 548). Gibbons dessina et exécuta le piédestal de la statue de Charles II, de la grande cour rectangulaire du Château de Windsor, et il se peut qu'il ait fourni des esquisses pour le beau piédestal, sculpté par Marshall, de Charles Ier par Le Sueur, qui est à Charing Cross. On attribue aussi à Gibbons, mais contre toute probabilité, un grand nombre de sculptures sur bois.



FIG. 548. — JACQUES II, PAR GRINLING GIBBONS. *(A Saint-Jame's Park.)*

Francis Bird, né à Londres (1667-1731), fut plus ou moins l'héritier des méthodes de Cibber et de Gibbons. Après avoir passé son enfance à l'étranger, cet artiste profita de l'exemple de ces deux maîtres. On a beaucoup décrié ses œuvres ; cependant sa statue de la reine Anne, devant l'église de Saint-Paul, méritait mieux que le mépris où elle a été tenue pendant deux siècles : une copie de Belt nous prouve qu'elle ne manquait pas d'équilibre artistique et d'unité. Son grand relief du fronton de la porte ouest de Saint-Paul a des fautes de goût. La lumière solaire, en rayons de pierre, n'est pas heureuse : le côté pittoresque du travail est généralement exagéré. Mais les personnages pris individuellement sont de bonnes sculptures. Il en est de même de la statue du docteur Busby, à l'abbaye de Westminster.



FIG. 549. — LE DOCTEUR JOHNSON, PAR BACON. *(A la Cathédrale Saint-Paul.)*

Tous ces artistes travaillaient sous l'inspiration du mouvement décoratif de la Renaissance. Les draperies leur donnaient la possibilité de faire des oppositions de lumière et d'ombre. Ils compliquaient les mouvements de leurs personnages et



FIG. 550. — SAMUEL WILBERFORCE, PAR S. JOSEPH. (A l'Abbaye de Westminster.)

recherchaient les occasions de faire passer de l'ornement dans leurs œuvres. Cette tendance, convenablement employée, aurait permis à la sculpture anglaise de s'élever au niveau de la peinture; elle fut abandonnée pour une sévérité classique qui ne peut se concevoir que chez les Grecs, c'est-à-dire dans une société où l'habitude de voir nu le corps humain avait conduit à un sentiment de la forme que l'on ne peut acquérir dans un atelier, en copiant des modèles dociles. Les idées classiques furent funestes aux artistes anglais du XVIIIe siècle. Elles tendirent à les faire renoncer aux principes justifiés sur lesquels s'étaient fondés leurs devanciers, pour n'accepter, en retour, que le mirage d'une science qui ne vaut que si elle est complète. Quatre sculpteurs peuvent surtout être cités dans le nombre de ceux qui pensèrent faire renaître la pureté et la modération classiques; ce furent Thomas Banks, Joseph Nollekens, John Bacon et John Flaxman.

Banks (1735-1805) fut le premier sculpteur anglais qui fit appel à l'élégance grecque pour donner du charme à son art. Nollekens (1735-1823), originaire des Pays-Bas, avait les mêmes prédilections; mais une destinée plus heureuse l'obligea à faire surtout des bustes, et il trouva le moyen de leur donner assez de vie, encore que les détails en soient négligés.

John Bacon (1740-1799) fut le premier étudiant de l'Académie royale qui obtint une médaille d'or pour la sculpture. Sa meilleure œuvre est probablement la statue de Johnson (fig. 549), à Saint-Paul. Le mouvement de cette statue est convenable; les draperies en sont bien jetées. L'ensemble se rapproche suffisamment de l'esprit romain. Bacon fut aussi un assez



FIG. 551. — GEORGES III, BRONZE PAR WYATT. (Cockspur Street.)

bon sculpteur décoratif, comme le prouve son mausolée de Lord Halifax, à l'abbaye de Westminster.



Fig. 552. — Outram, bronze par Foley.
(A Calcutta.)

Flaxman (1755-1826), suivant la loi qui semble régir toutes les renaissances, ne chercha à s'inspirer que de l'esprit grec. Son art, d'une conception souvent enjouée, avait une telle sévérité de forme qu'il resta impopulaire. Les commandes que reçut cet artiste ne furent pas en rapport avec sa renommée. Flaxman est aujourd'hui surtout connu par les dessins qu'il a faits pour illustrer les œuvres d'Homère, d'Eschyle, de Dante, etc., et qui sont inspirés des peintures de vases grecs. Un bon spécimen de sa sculpture est le mausolée de Lord Mansfield, à l'abbaye de Westminster. La figure qui se lamente, à la partie postérieure de ce mausolée, nous montre sa technique sous son meilleur jour. Mais Flaxman, de même que les autres classiques, n'a jamais compris la nécessité absolue d'une science fondamentale. La simplicité du sculpteur grec nous transporte parce que nous sentons qu'il y a derrière elle une connaissance parfaite de l'anatomie du corps humain ; celle de son imitateur nous laisse indifférents, car nous avons l'impression qu'elle ne masque que le vide. Une œuvre, par exemple, telle que l'éphèbe à genou de Subiaco, qui est à Rome au musée des Thermes, est aux productions de Flaxman ce qu'une miniature de Cooper ou de Smart est aux meilleures miniatures de nos expositions modernes. Les anciens miniaturistes apprenaient à être artistes ; ils savaient dessiner et peindre l'homme aussi bien que les portraitistes. Il en résultait qu'ils ne devenaient jamais quelconques en simplifiant leurs procédés. Leurs successeurs modernes, au contraire, se con-



Fig. 553. — Athlète et Python, bronze par Leighton.
(A la Galerie Tate.)



FIG. 554. — LE PRINCE NOIR, BRONZE PAR BROCK. (A Leeds.)

tentent d'apprendre la miniature ; cela ne peut suffire, et il n'est pas nécessaire d'étudier longuement leurs œuvres pour acquérir la certitude qu'elles sont dépourvues de toute véritable science. Rien ne pouvait être plus simplement conçu que l'éphèbe de Subiaco, dont nous venons de parler, et, cependant nous éprouvons, en le voyant, cette sensation que le cerveau qui le créa connaissait admirablement le corps humain. Ni Flaxman, ni les autres classiques anglais comme Banks et Gibbons, ni aucun classique d'Italie, de France, d'Allemagne ou d'ailleurs, ne nous procurent la même sensation. En étudiant leurs œuvres, on acquiert la conviction que la beauté extérieure de la sculpture grecque les a séduits et qu'ils se sont appliqués à l'imiter, sans posséder d'abord l'anatomie du corps humain qui en forme la base. Les moyens dont dispose le sculpteur pour donner de l'expression à son œuvre sont si limités, quand on les compare à ceux du peintre, qu'il ne peut rien négliger de tout ce qui est capable de donner plus de force à sa pensée. Il est évident que la seule ébauche de sculpture supportable est celle qui se fonde sur le mouvement et la structure. Et, si elle nous suffit, c'est parce que nous sommes instinctivement conduits à supposer qu'une telle ébauche, quand elle est vraiment réussie, implique la faculté de mener l'œuvre à bonne fin.



FIG. 555. — GAINSBOROUGH, PAR BROCK. (A la Galerie Tate.)

La première moitié du XIXe siècle a compté, en Angleterre, beaucoup de sculpteurs qui jouirent d'une assez grande vogue. Mais leurs œuvres sont presque toujours caractérisées par la recherche d'une simplicité qui ne signifie rien

et la négligence des qualités les plus expressives de la sculpture. De bonnes conceptions restèrent, pour ainsi dire, dans le marbre par le manque de modelé. Des statues comme les deux *Ève*, par E. H. Bailly (1788-1866), ou la *Vénus*, dite *teintée*, par John Gibson (1790-1866), seraient des œuvres d'art passables, si leur modelé avait été poussé plus loin. Et leurs auteurs les ont faites de cette manière, non point par incapacité, mais bien plutôt parce qu'ils n'ont pas su interpréter la simplicité grecque et se sont fait une idée fausse des limites qu'il convenait de donner à la sculpture.

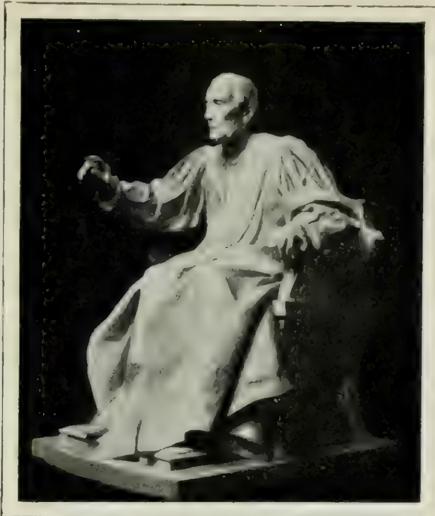


Fig 556. — L'Évêque Philpot, par Brock.
(A Worcester.)

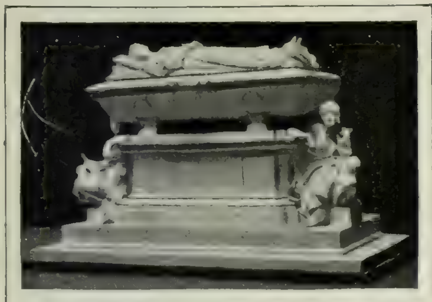


Fig. 557. — Cénotaphe de Lord Leighton, bronze et marbre par Brock.
(A la Cathédrale Saint-Paul.)

Avec Bailly et Gibson, déjà cités, les artistes les plus connus de cette période malheureuse sont : Sir Francis Chantry (1781-1842), dont les bustes ont souvent beaucoup de valeur ; Sir Richard Westmacott (1775-1856) ; Samuel Joseph (mort en 1850), qui nous a laissé deux belles statues, l'une, *Wilkie*, à la Galerie nationale ; l'autre, *Samuel Wilberforce* (fig. 550), à l'abbaye de Westminster ; Patrick



Fig. 558 — La Vaillance, par Alfred Stevens.
(D'après le modèle pour le Monument de Wellington.)



Fig. 559. — La Vérité, par Alfred Stevens. (*D'après le modèle pour le Monument de Wellington.*)

Macdowell (1799-1870) et James Wyatt (1795-1850) (fig. 551). Mais celui qui les dépassa tous est John Henry Foley (1818-1874). Ses statues d'*Outram* à Calcutta (fig. 552), de *Goldsmith, Burke* et *Grattan* à Dublin, du *Prince Consort* à Hyde Park, celle-ci souvent critiquée injustement, sont de bonnes œuvres, encore qu'elles manquent de génie.

Foley disparu, son influence persista dans les œuvres de Lord Leighton et de M. Thomas Brock. On a, de Lord Leighton, deux bonnes statues : *Athlète luttant contre un Python* (fig. 553) et le *Paresseux*, qui sont à la Galerie Tate. On possède de même, de M. Thomas Brock, un certain nombre de groupes et de statues où cet artiste a fait preuve d'un grand talent. Le *Prince Noir* (fig. 554) à Leeds, le *Moment de danger*, *Ève* et *Gainsborough* (fig. 555) à la Galerie Tate, *l'Évêque Philpot* (fig. 556) à Worcester, le *Cénotaphe de Lord Leighton* à Saint-Paul (fig. 557), le *Robert Raikes* sur la *Victoria Embankment* à Londres, et la *Reine Victoria* des dernières monnaies frappées à l'effigie de cette souveraine, sont les principales œuvres de M. Brock. Indépendamment de leur valeur, qui est considérable, ces œuvres témoignent d'une diversité peu commune.

Deux autres sculpteurs de talent, qui peuvent être classés avec M. Brock et Lord Leighton, sont le préraphaélite Thomas Woolmer (1725-1892) et George Armstead (1828-1905). Les meilleures productions du second pourraient être son *Tombeau de Lord Winmarleigh* et la porte intérieure du restaurant Holborn, à Londres.



Fig. 560. — Monument de Wellington, par Alfred Stevens. (*A la Cathédrale Saint-Paul.*)



FIG. 561. — L'ÉNERGIE VITALE, BRONZE, PAR G. F. WATTS.
(Jardins de Kensington.)

Mais le plus grand artiste anglais du XIXe siècle est un sculpteur, Alfred Stevens (1818-1875), qui fit ses premières études dans le sanctuaire des principes stériles dont ne peuvent s'affranchir que les hommes de génie. Stevens, encore très jeune, entra, à Rome, dans l'atelier de Thorwaldsen. Heureusement son talent fut si robuste, sa recherche de tout ce qui se rapportait à l'art fut si passionnée, qu'il évita l'écueil de se former au moule d'autres hommes. Stevens fut réellement son propre éducateur, comme sculpteur, comme peintre, comme architecte et comme ornemaniste. De retour en Angleterre, il accepta toutes les besognes qui impliquaient l'emploi de ses connaissances. Il enseigna dans des écoles d'art, dessina des garnitures de foyer, décora des maisons. La mort de Wellington



Fig. 562. — Projet de Monument commémoratif pour l'Exposition de 1851, par Alfred Stevens. *(Au Musée Victoria and Albert.)*

lui permit de se révéler. Après les vicissitudes qui accompagnent tous les concours, il fut chargé d'exécuter le mausolée de l'illustre Duc. Stevens, demeuré jusque-là sans notoriété, dut à la renommée de son œuvre d'avoir d'abord un petit cercle d'amis, ensuite quelques commandes qui donnèrent de la variété à ses travaux. La conception générale du monument de Wellington est fondée sur les tombes voûtées de la Renaissance italienne et, plus spécialement, sur la tombe de Marie-Stuart, à l'abbaye de Westminster. Mais Stevens s'est montré de beaucoup supérieur à tous ses modèles, aussi bien sous le rapport de la cohésion et de l'harmonie du projet que sous celui du dessin grandiose des groupes et des personnages. Pour trouver mieux que sa *Vaillance* (fig. 558) et sa *Vérité* (fig. 559), on est obligé de s'adresser à Michel-Ange, c'est-à-dire au plus puissant de tous les sculpteurs imaginatifs ; son portrait de *Wellington*, avec le sarcophage qui lui sert de base, n'a pas été dépassé sous le rapport de la dignité et de la valeur décorative (fig. 560). Les autres œuvres de Stevens comprennent : une esquisse splendide (fig. 562) pour un monument commémoratif de l'Exposition de 1851, à laquelle on préféra une production sans caractère de Durham, aujourd'hui reléguée derrière l'Albert Hall ; ses dessins pour la décoration des dômes de la cathédrale de Saint-Paul et de la Salle de lecture du British Museum ; les décorations sculpturales de Dorchester House, y compris deux belles caryatides (fig. 563) ;



Fig. 563. — Caryatides par Alfred Stevens. *(A Dorchester House.)*

de nombreux dessins pour des ouvriers en métaux et autres artisans. Stevens est au nombre de ces artistes dont le moindre croquis a de la valeur. La Galerie Tate possède une bonne collection de ce que l'on pourrait appeler les miettes de son talent. Elle comprend, en particulier, son dessin pour la mosaïque d'Isaïe à la cathédrale de Saint-Paul, cinq tableaux à l'huile et un certain nombre de dessins et d'esquisses. C'est à Stevens qu'appartient l'honneur d'avoir inventé la forme particulière de dessin, développée par M. Alfred Gilbert et d'autres artistes, qui est fondée sur un système de lignes courbes et d'où dérive ce qu'on appelle l'*art nouveau.*



FIG. 564. — HUGH LUPUS, COMTE DE CHESTER, PAR G. F. WATTS. *(D'après le modèle.)*

G. F. Watts est le dernier sculpteur qui soit à mentionner dans ce chapitre. Il étudia la sculpture sous la direction de Behnes ; mais, comme nous l'avons dit, ses véritables maîtres furent Phidias et les marbres du Parthénon. Ses meilleures œuvres sont la *Clytie*, dont la Galerie Tate possède un bronze, l'*Énergie vitale* (fig. 561), dans les Jardins de Kensington, et le magnifique groupe équestre de *Hugh Lupus* (fig. 564), à Eaton Hall. Il serait vivement à souhaiter qu'une copie de ce groupe fût érigée à Londres. On peut bien dire, d'une manière générale, que la capitale de l'Angleterre n'est pas gâtée en belles œuvres d'art. Elle n'a gardé, pour ainsi dire, que les productions de second ordre de ses sculpteurs ; les meilleures sont dans les provinces ou les colonies. Il n'est d'ailleurs pas impossible que la surveillance trop étroite, exercée par les comités londoniens, sur les artistes qu'ils emploient soit la principale cause de cette infériorité.

(Pour la Bibliographie, voir à la fin du chapitre XXI.)





FIG. 565. — RETABLE A LA CATHÉDRALE DE SAINT-ALBANS, PAR ALFRED GILBERT.

CHAPITRE XXI

LA SCULPTURE CONTEMPORAINE

IL est difficile de trouver l'origine réelle de tout mouvement dans les Beaux-Arts. Le plus souvent, on se contente de l'hypothèse *post hoc propter hoc* ; en présence de deux mouvements similaires, on conclut que le plus ancien est à l'origine de l'autre. Encore que cette argumentation mène facilement à l'erreur, ce n'est pas ici le lieu d'en démontrer la fragilité, car elle est absolument vraie pour l'Angleterre. Rien ne semble plus fondé que l'affiliation artistique qui relie la dernière phase de la sculpture anglaise à l'école française de la génération qui nous a précédés. Cependant la sculpture française du milieu du XIXe siècle, si elle se montra plus avancée que celle des Iles, ne sut pas se pénétrer aussi complètement qu'il l'aurait fallu de la sincérité de l'art grec.

Le changement qui se produisit, au siècle passé, dans la sculpture, tint aux mêmes causes que le romantisme en littérature. Carpeaux, qui manqua parfois de goût, mais fit toujours preuve de talent, en fut le principal instigateur. Il eut pour élève, ou tout au moins pour disciple, Jules Dalou, que des raisons politiques forcèrent à s'expatrier en Angleterre au lendemain de 1870, et dont l'enseignement

à Lambeth fut des plus féconds. Dalou apprit aux jeunes Anglais qu'une instruction superficielle et une fausse interprétation de la tradition classique étaient les seules causes de l'infériorité de leur art national. Il indiqua à ses élèves l'anatomie comme fondement de leur science et substitua l'étude approfondie de l'organisme à la simple connaissance de la forme apparente du corps humain. A partir de ce moment, les jeunes gens formés à son école se trouvèrent en bonne voie pour exprimer leurs idées, quelle qu'en fût la valeur, et leurs œuvres gagnèrent en sincérité.



Fig. 566. — Artémis, par Hamo Thornycroft. *(A Eaton Hall.)*

Fig. 567. — Le Général Gordon, bronze par Hamo Thornycroft. *(A Trafalgar Square.)*

Le premier artiste de la jeune pléiade, qui dut beaucoup à l'enseignement de Dalou, fut M. Hamo Thornycroft, dont le père et la mère étaient sculpteurs. Il appela sur lui l'attention par deux statues, l'*Artémis* (fig. 566) et surtout le *Teucer* (fig. 568), qu'il exposa en 1881, et qui fit immédiatement sensation.



Fig. 568. — Teucer, bronze par Hamo Thornycroft. *(A la Galerie Tate.)*

M. Thornycroft a inauguré le nouveau mouvement de la sculpture britannique par le modelé irréprochable et l'intensité de vie de ses personnages. Son *Teucer* fut suivi d'une série d'autres sta-

tues, dont on ne peut dire d'aucune qu'elle soit absolument manquée. Le *Général Gordon* (fig. 567), le *Faucheur* (fig. 569), l'*Évêque Goodwin* à Carlisle, le plâtre d'*Édouard Ier* (fig. 571) resté à l'état de projet, le *Cromwell* que l'on a si mal placé à Westminster, le *Gladstone*, dans le Strand, dont les acolytes vocifèrent peut-être plus qu'il ne faudrait, et l'*Évêque Creighton* (fig. 570), dans la cathédrale de Saint-Paul, peuvent compter parmi les plus belles.



Fig. 569. — Le Faucheur, bronze par Hamo Thornycroft. (A la Galerie de Liverpool.)

Un autre artiste de grand talent, aujourd'hui décédé, est E. Onslow Ford, dont l'éducation fut un peu cosmopolite. Celle de ses œuvres qui le fit connaître est une statue de *Rowland Hill*. Ford produisit ensuite la belle statue d'*Irving dans le rôle de Hamlet* (fig. 572) ; le *Huxley*, qui est au Muséum d'Histoire naturelle ; le *Monument commémoratif de Shelley*, à Oxford ; le *Gordon* érigé à Woolwich ; le monument élevé à la mémoire du *Docteur Jowett*, et la statue manquée de *Lord Strathnairn*, à Knightsbridge.



Fig. 570. — L'Évêque Creighton, bronze par Hamo Thornycroft. (A la Cathédrale de Saint-Paul.)



Fig. 571. — Édouard Ier, platre par Hamo Thornycroft.

L'histoire de cette dernière œuvre est un exemple, qui vaut d'être cité, de l'ingérence fâcheuse des Comités dans le travail des artistes. Le premier projet de Ford était excellent ; le cheval était campé au bord du socle et baissait la tête, tandis

que le cavalier, vu de face, regardait au loin, comme s'il observait un combat. L'uniforme de Lord Strathnairn était celui de colonel du 1[er] Life Guards. Toute la conception se faisait remarquer par son unité de ligne et d'action. Le Comité du monument n'en voulut pas ; il demanda à l'artiste des modifications qui lui firent beaucoup de peine, mais auxquelles il dut se résoudre, et le résultat de ses efforts fut le groupe relativement sans caractère que nous possédons. En pareille matière, la faiblesse de jugement des Comités anglais est étonnante. Que dirait-on d'un patient qui se mêlerait de conseiller son chirurgien ? Et cependant, ce travers, à tout prendre, ne serait pas plus ridicule que celui d'un comité de généraux ou de fonctionnaires civils demandant la modification des lignes d'une statue. Il est regrettable d'avoir à le reconnaître ; mais, en Angleterre, les Comités de monuments ne sont presque jamais intervenus que pour faire preuve de mauvais goût. Beaucoup d'œuvres sont manquées, non par la faute des architectes ou des sculpteurs qui les ont signées, mais par celle de personnes qui n'ont pas su distinguer les

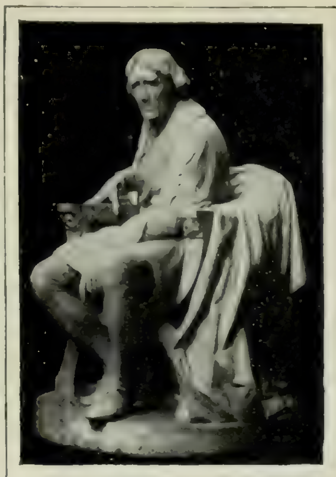


Fig. 572. — Irving dans le rôle d'Hamlet, par E. Onslow Ford. *(A la Galerie Guidhall.)*

Fig. 573. — Monument de la Reine Victoria a Manchester, bronze et marbre par E. Onslow Ford.



Fig. 574. — Maternité. partie postérieure du Monument de la Reine Victoria a Manchester, par E. Onslow Ford.



Fig. 575. — La Jeunesse d'Orphée, platre par J. M. Swan.

bonnes choses des mauvaises. A cet égard, il semble bien, toutefois, qu'un changement soit sur le point de se produire. Durant ces dernières années, on a agi plus sainement, et tout permet d'espérer que les Comités du XXe siècle sauront éviter les fautes de leurs devanciers du XIXe. Ford est l'auteur du *Monument de la Reine Victoria*, à Manchester (fig. 573 et 574). Pour terminer ce que nous avions à dire de cet artiste, nous ajouterons qu'on lui doit aussi quelques bustes, dont les deux meilleurs sont ceux de *Sir William Orchardson* et du peintre paysagiste *Ridley Corbet.*

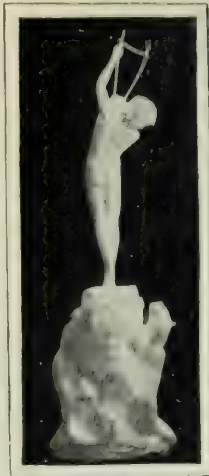


Fig. 576. — La Jeunesse d'Orphée, platre par J. M. Swan. *(Vue de dos.)*



Fig. 577. — Le Duc de Devonshire, par J. Goscombe John. *(A Eastbourne.)*

M. John Mac Allan Swan, qui fut son ami, eut un genre tout différent du sien. De même que beaucoup de sculpteurs anglais depuis une quarantaine d'années, cet artiste forma son talent dans plusieurs pays, surtout en France. En Angleterre, il étudia à l'école de Lambeth. M. Swan peut être considéré comme un élève de Barye et de Frémiet. Ses œuvres valent les leurs ; à certains égards, elles leur sont même supérieures. Plus que personne, il a travaillé *de dedans en dehors*, n'oubliant jamais qu'un animal

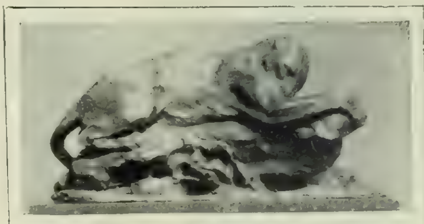


Fig. 578. — Léopard et Tortue, bronze par J. M. Swan.

vivant est une sorte de machine qui se meut comme le lui permettent ses articulations et ses leviers. Cependant cet artiste ne s'en est pas tenu à l'impeccabilité de la structure ; il a modelé l'enveloppe de ses sujets avec plus de vérité que ne l'avaient fait avant lui les meilleurs sculpteurs animaliers, sans en excepter, comme nous venons de le dire, Barye et Frémiet, qui furent ses modèles. M. Swan est un des rares artistes modernes que l'on puisse comparer aux Italiens du début de la Renaissance. Il est à la fois sculpteur, peintre ornemaniste et dessinateur. Les meilleures de ses œuvres nous paraissent *la Jeunesse d'Orphée* (fig. 575 et 576), un *Puma et Macao*, un *Léopard et Tortue* (fig. 578) et *la Fée Morgane.* M. Swan, au moment où nous écrivons, s'occupe de modeler les lions colossaux qui décoreront, dans le Sud-Africain, le *Mausolée de Cecil Rhodes.*



Fig. 579. — L'Elfe, par J. Goscombe John.



Fig. 580. — Dame Alice Owen, par George Frampton.

Un autre animalier, dont le talent a de nombreux points communs avec celui de M. Swan, fut Harry Bates. D'abord sculp-

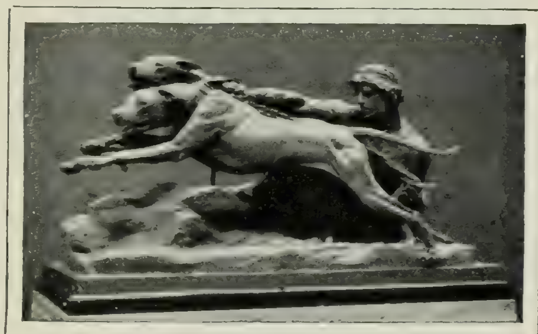


Fig. 581. — Chiens en laisse, platre par Harry Bates. *(A la Galerie Tate.)*


Fig. 582. — La Fortune, par F. Pegram.

teur sur bois, cet artiste eut un goût de la ligne que l'on peut dire génial. Sa vie, malheureusement très courte, ne lui permit pas de produire beaucoup. On lui doit deux bas-reliefs, l'un d'*Énée*, l'autre d'*Homère* et un groupe de *Chiens en laisse* (fig. 581).

A la même génération d'artistes appartiennent encore : M. Roscoe Mullins, dont l'œuvre maîtresse est le *Fronton du Musée Preston* ; M. George Simonds, à qui l'on doit la statue de l'Aurore scandinave, la *Déesse Gerd* ; M. Stirling Lee, qui a sculpté les bas-reliefs de la *Halle Saint-George*, à Liverpool ; M. Lucchesi, d'origine italienne, auteur de *la Destinée* et de *l'Envolée de l'Imagination* ; enfin, M. Pomeroy, qui a travaillé sous la direction de Dalou, à Lambeth, et à qui l'on doit beaucoup de bonnes statues, dont la meilleure est celle de *Burns*, à Paisley. M. Pomeroy a fait aussi un très grand nombre de sculptures architectoniques.


Fig. 583. — Joseph Priestley, par Alfred Drury.

Parmi les sculpteurs d'une époque plus récente, M. George Frampton, élève des écoles de Lambeth et de Paris, tient sans doute la première place. Cet artiste, qui commença à exposer en 1884, devint par la suite un fidèle habitué de l'Académie royale et lui envoya *les Enfants de la Louve* (Romulus et Rémus rapportés par le berger Faustulus), *Mysteriarch*, *Lamia*, *Dame Alice Owen* (fig. 580) et d'autres œuvres notables. Autant par ses qualités que par ses défauts, M. Frampton est très personnel. Aucun de ses contemporains ne l'a


Fig. 584. — Groupe, par Alfred Drury.
(Au War Office.)

égalé dans sa puissance d'inspiration ; d'autre part, il est curieux de constater, dans ses dessins, un défaut d'unité résultant d'un léger manque de relation organique entre les parties. M. Frampton a produit beaucoup de bonnes œuvres décoratives et contribué grandement à développer le goût du public anglais en matière d'art. On peut citer, dans le nombre de ses sculptures : *Charles Mitchell*, à Newcastle ; la statue de *Lord Salisbury*, à Hatfield ; et la statue de *Quintin Hogg*, dans Regent Street, où le resserrement du dessin est pleinement en harmonie avec l'exiguïté de l'emplacement. M. J. Goscombe John est encore un autre élève de Lambeth. Comme Bates, il commença par sculpter sur bois et n'obtint la médaille d'or de l'Académie royale qu'à un âge relativement avancé. Ce qui surtout le caractérise est le modelé de ses figures. Son torse de *Morphée* arrive à la perfection. D'autres bons exemples de son talent sont : un *Saint-Jean-Baptiste*, la statue assise du *Duc de Devonshire* (fig. 577), à Eastbourne, et l'*Elfe* (fig. 579).

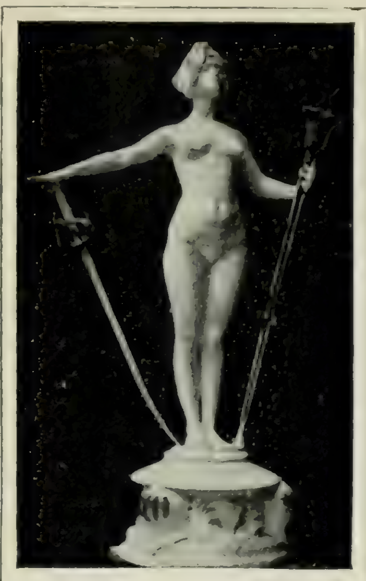


Fig. 585. — Victoire, par Albert Toft.



Fig. 586. — Saint Georges, par H. C. Fehr.

Il nous reste encore à citer M. Pegram (fig. 582), M. Alfred Drury (fig. 583 et 584) et M. Albert Toft (fig. 585), qui



Fig. 587. — Base de Candélabre, par Alfred Drury.



Fig 588. — Le Trouveur d'images, par W. R. Colton.

ont su profiter d'occasions exceptionnelles pour nous donner la mesure de leur valeur. M. Drury, en particulier, a doté plusieurs villes d'œuvres importantes. Les meilleures pouraient être son *Groupe du War Office* (fig. 584) et le *Joseph Priestley* (fig. 583), que possède la ville de Leeds. M. Drury a fait plus, en nous montrant, dans cette même ville, que les objets d'une sévère utilité se prêtent parfaitement à l'emploi du grand art (fig. 587). Le square de Leeds a, de cet artiste, le meilleur groupe décoratif de toute l'Angleterre. A le constater, les hommes qui sont responsables de l'aspect actuel de Parlement Square, à Westminster, devraient éprouver quelque confusion. Au milieu du groupe de Leeds, est la statue du *Prince Noir* (fig. 554), par M. Brock ; huit lampes électriques l'entourent, dont les supports sont des femmes nues, d'un modelé admirable, et cette disposition est heureusement complétée par quatre statues colossales, auxquelles ont travaillé M. Drury et M. H. C. Fehr.



Fig. 589. — Circé, par Bertram Mac Kennal.

Les meilleures œuvres de M. Toft sont propablement sa *Victoire* (fig. 585) et son *Esprit de contemplation.*

Encore plus près de nous, deux hommes d'un talent supérieur sont M. Bertram Mac



Fig. 590. — La Ceinture, par W. R. Colton.
(A la Galerie Tate.)



Fig. 591. — Icare, bronze par Alfred Gilbert.

Kennal et M. W. R. Colton. Le premier, né en 1865, est le fils d'un sculpteur écossais qui émigra en Australie. Il fit son éducation à Londres et la compléta à Paris. A l'âge de vingt-quatre ans, il obtint, au concours, de décorer le palais du Gouvernement, à Melbourne. On lui doit, dans le nombre de ses productions de valeur, deux statues, l'une de *Circé* (fig. 589), l'autre de *Diane blessée.* Cette dernière est à la Galerie Tate, où se trouve aussi un groupe du même auteur, *la Terre et les Éléments,* conçu à la manière de Rodin.



Fig. 592. — L'Épine, par A. G Walker.

L'éducation de M. Colton s'est faite à Lambeth, à l'Académie royale et à Paris. Celles de ses œuvres qui ont le plus de renom sont *le Trouveur d'images* (fig. 588), *la Ceinture* (fig. 590) et *le Printemps de la Vie.* La Galerie Tate a les deux dernières.

Cette même génération de sculpteurs compte encore : M. A. G. Walker, à qui l'on doit *l'Épine* (fig. 592), *le Sommeil* et un beau bas-relief ayant pour titre *le Dernier Fléau* ; M. J. Wenlock Rollins ; M. Gilbert Bayes ; M. Taubman ; M. Paul Montford et M. Derwent Wood. M. Wood, surtout, s'est fait remarquer par la souplesse de son dessin et la pureté de ses modelages ; un grand avenir lui semble réservé.



Fig. 593. — Porte d'entrée de la Galerie écossaise des Portraits, par Birnie Rhind.

Quelque peu en dehors des autres sculpteurs se place un artiste, M. Havard Thomas, qui est l'auteur d'une fort belle statue : l'*Esclave*,



Fig. 594. — Monument de la Reine Victoria, a Winchester, par Alfred Gilbert. *(Vue postérieure.)*

et d'une pièce très discutée : le *Lycidas.* Le modelage du *Lycidas* est admirable ; mais cette qualité d'une sculpture est-elle suffisante pour la faire accepter comme œuvre d'art et peut-elle compenser le manque presque total de dessin organique ? En d'autres termes, une imitation parfaite des formes extérieures du corps humain est-elle du bon art ? La réponse à cette question ne peut faire aucun doute.

En Écosse et en Irlande, la sculpture a été jusqu'ici peu florissante. En Écosse surtout, elle n'a rien produit qui ne soit faible. Cependant, durant ces vingt dernières années, on a pu constater des progres sérieux. Parmi les artistes vivants, M. Mac Gillivray et M. Birnie Rhind ont à leur actif quelques bonnes œuvres. Les statues, dues à ce dernier, qui décorent la porte d'entrée de la Galerie nationale écossaise des portraits (fig. 593) sont de ce nombre.

D'une manière générale, la capitale de l'Irlande a été plus heureuse que celle de l'Écosse. Tandis que les statues qui garnissent Prince's Street sont lamentables, le plus grand nombre de celles de Dublin méritent qu'on les loue. Une exception, toutefois, doit être faite pour un *Thomas Moore* de plomb, qui est une honte pour les

admirateurs de ce grand homme. L'Irlandais Foley a beaucoup fait pour sa ville, et le *Parnell* d'Augustin Saint-Gaudens méritera certainement des éloges. Il y a peu d'années, la capitale de l'Irlande s'est enrichie d'un monument de grande valeur élevé à la mémoire de la *Reine Victoria* (fig. 596). Son auteur est un jeune Irlandais, M. John Hughes. Le socle triangulaire de ce monument est habilement travaillé. L'ensemble est d'une exécution remarquable et d'une originalité de conception du meilleur goût.

Nous n'avons cité jusqu'ici, dans ce chapitre, que des hommes dont les facultés dépassent notablement celles du plus grand nombre des sculpteurs anglais. Il nous reste à parler d'un dernier artiste, M. Alfred Gilbert, dont le talent, comme celui de Stevens dans une génération précédente, doit être mis à part. M. Gilbert est le fils d'un musicien. Il fit son éducation à South Kensington, à l'École des Beaux-Arts, à Rome, et dans l'atelier de Sir Edgar Boehm. Celle de ses œuvres qui le fit connaître est un groupe intitulé *Mère et Fils*. Il a, depuis, exécuté *Icare* (fig. 591), qui est une des plus belles conceptions de la sculpture ; des bustes comme ceux de *J. S. Clayton*, *Watts* et le *Baron Huddleston* ; une statue de la *Reine Vic-*



FIG. 595. — MONUMENT DE LA REINE VICTORIA, A WINCHESTER, PAR ALFRED GILBERT. *(Vue de face.)*

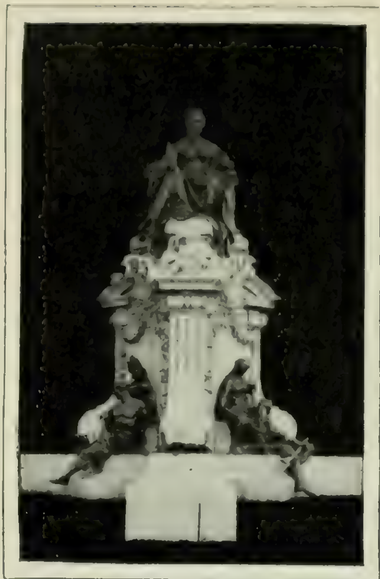


Fig. 596. — Monument de la Reine Victoria, a Dublin, par John Hughes.

toria pour Winchester (fig. 594 et 595) : le *Monument commémoratif de Fawcett*, à l'abbaye de Westminster ; la statue splendide de *Howard* à Bedford ; la *Fontaine de Shaftesbury* ; le *Monument du Duc de Clarence*, à Windsor, et le retable étrange, mais qui fascine, du grand autel de la cathédrale de Saint-Albans (fig. 565).

Cette liste, quoique longue, n'énumère que les plus importantes des œuvres de M. Gilbert. Il faut y ajouter un grand nombre de statuettes (fig. 597 et 598) et de dessins décoratifs, depuis celui de l'objet d'art qui fut offert, par les officiers de l'armée anglaise, à la Reine Victoria, à l'occasion de son premier jubilé, jusqu'à de menus objets, tels que des cachets, dont le plus beau a été fait pour Lady de Vesci.

M. Gilbert est de tous les sculpteurs anglais contemporains celui qui possède le cerveau le plus puissant. Quoique parvenu à l'apogée de son talent, cet artiste n'accepte jamais de commande sans y trouver la matière d'un problème. Sa tête se remplit d'idées esthétiques ou techniques en pensant à la composition qu'il doit fournir, et il en résulte fréquemment une lenteur d'exécution qui n'est pas sans lasser la patience de ses clients. On peut presque dire que pas une sculpture de M. Gilbert ne traduit sa pensée première. A l'appui de cette assertion, il nous suffira de citer le buste du Baron Huddleston. L'artiste eut d'abord l'intention de lui donner l'aspect du bronze et d'en faire une œuvre qui aurait rappelé le



Fig. 597. — Saint Georges du tombeau du Duc de Clarence, a Windsor, par Alfred Gilbert.

célèbre buste, en terre cuite colorée, de Colley Cibber (fig. 547). Il y renonça, mais pour revenir à son idée en exécutant les retables, restés inachevés, de Saint-Albans.



Fig. 598. — La Tragédie et la Comédie, bronze par Alfred Gilbert.

L'habileté technique et les ressources de M. Gilbert sont comparables à celles de Cellini. La critique n'a de prise que sur ce qu'on peut appeler son jugement externe. S'il a un espace à remplir, on peut être sûr que M. Gilbert, en y mettant le temps, produira un chef-d'œuvre. Malheureusement, ce chef-d'œuvre ne sera pas toujours celui qui conviendrait.

La Fontaine de Shaftesbury, reproduite en argent, ferait une admirable garniture de table de salle à manger ; elle y serait à sa vraie place. Mais, dans la plaie encore béante de Piccadilly Circus, sa beauté est comme perdue, et l'emplacement qu'elle devrait occuper demeure à moitié vide.

On pourrait critiquer avec non moins de justesse la tombe du Duc de Clarence, à Windsor. Le sarcophage et la grille, envisagés séparément, sont fort beaux ; mais la grille cache le sarcophage, et le marbre blanc de celui-ci obstrue les découpures exquises de celle-là. Ainsi cette grille qui entoure la tombe du Duc de Clarence est presque aussi fâcheuse que la grille de bronze qui masque la statue de Henri VII, dans la chapelle de Westminster.

La plus grande tragédie de l'art est l'impuissance de celui qui s'y consacre à réaliser pleinement ses rêves.

L'artiste est comme l'or pur qui s'use trop vite. Et de même que l'or pur a besoin d'un alliage qui le rende plus apte aux divers usages auxquels on le destine, de même il est nécessaire que l'artiste possède ce sentiment que le mieux est l'ennemi du bien.

Il faut qu'il sache retirer sa main d'un chef-d'œuvre qui pourrait encore être amélioré. En courant après la perfection, la première inspiration s'éteint trop souvent.

Il n'est malheureusement pas donné à tout le monde de ressembler à Stevens et d'être, comme lui, un créateur génial et le critique infaillible de soi-même.

BIBLIOGRAPHIE DES CHAPITRES XIX A XXI. — Sidney Colvin, *The Drawings of Flaxman in the Gallery of University College, London, with a Notice of his Life,* 1876. — *Dictionary of National Biography.* — M. R. James, *The Sculpture in the Lady-Chapel at Ely ; The Sculpture on Wells Cathedral,* dans *Archæologia,* t. LIX. — C. Monkhouse, *The Works of Stevens,* 1881. — E. S. Prior et A. Gardner, *English Mediæval Sculpture,* dans l'*Architectural Review,* t. XII-XVII. — M. H. Spielmann, *British Sculpture and Sculptors of to Day,* 1801. — H. Stannus, *Alfred Stevens,* 1891. — Les périodiques *Art Union Journal, Art Journal, Architectural Review.*



INDEX ALPHABÉTIQUE

C

D

I

J

N

O

T


ARS
UNA
SPECIES
MILLE

INDEX DES ILLUSTRATIONS


ARS
UNA
SPECIES
MILLE

TABLE DES MATIÈRES


ARS
UNA
SPECIES
MILLE



5536-08. — Corbeil. Imprimerie Crété.

